

TEPANTITLA, EL JUEGO DE PELOTA*

MARÍA TERESA URIARTE
IIE-UNAM

Las imágenes

Este sitio que ha sido objeto de tantos estudios, despierta el interés de quien contempla sus pinturas no sólo por su colorido, sino por la enorme variedad de figuras que aparecen representadas en sus muros. Sin embargo, por el tamaño y abundancia de las mismas, pocas veces se intentó analizarlas con detenimiento. De ahí que el mensaje fundamental de los murales haya permanecido oculto.

Hasta ahora, la mayoría de las descripciones-interpretaciones de los murales de Tepantitla, lo identifican con el paraíso de Tláloc, desde la primera, hecha por Caso, en 1942,¹ basándose en la evidente relación del tema agua (líquido)-fertilidad que aparece en la parte superior del mural, así como por el hecho de que seres humanos, mariposas, plantas, manantiales y arroyos parecieran aludir a un sitio idílico de alegría y felicidad representado en los muros bajos de la cámara.

Después de Caso, la mayoría de los autores coinciden con esa interpretación y han concluido que el tema es una alegoría del edén de la deidad acuática.

Por otra parte, aunque se describe la representación de jugadores de pelota en el mural, se ha soslayado también la presencia de algunos otros indicadores importantes de la realización del juego ritual prehispánico y de lo que desde mi punto de vista, es el tema central de toda la representación.

Es innegable que por el estado de destrucción del mural, la información incompleta que podemos deducir de la pintura hace más complicada la tarea de identificación de los temas ahí representados, por ello, creo que es importante tomar en cuenta los siguientes datos.

En los dos muros orientales, muros 2 y 3 del Pórtico 2, que son los mejor conservados de todo el recinto, aparecen diferentes tipos de juego de pelota, uno

de ellos, con el pie, que no se conoció en los tiempos cercanos a la llegada de los españoles y que tampoco se conserva en la práctica contemporánea del "deporte" prehispánico, otro es el juego de cadera, que se pinta con diferentes modalidades y finalmente el juego con bastón, que en el muro 2 los jugadores lo llevan por arriba, como si jugaran beisbol, y en el muro 3, el bastón va por abajo como si fuera golf.

Una de las características más destacadas de estas representaciones es que son actividades grupales, no existe el deseo de destacar la individualidad de los sujetos que están participando en las acciones, a lo más, destacarlos dentro del mismo grupo con algún atuendo que lo diferencie o identifique con cierto rango especial.

Para dar mayor claridad a las descripciones, he decidido dividir por escenas los murales, en éstas veremos que las figuras se agrupan en función de diversas actividades, o a través de vínculos de comunicación, ya sea por medio de las vírgulas de la palabra de cada personaje, que se dirige una hacia otra, o por la postura de las cabezas o brazos que forman nexos visuales entre los individuos. Casi todas ellas

*Conviene aclarar la diferencia de nombres usados en este artículo en relación a otros empleados por otros autores y en otros tiempos:

a) El *Juego de Pelota* según Uriarte, corresponde al *Pórtico 2, murales 2 a 6* de acuerdo con Miller, 1973:93.

b) La *Cámara de los Sacerdotes Sembradores* para Uriarte, son los *Cuartos 2 y 2A, murales 1 a 4 y 1-2*, respectivamente, según Miller, 1973:93.

c) El *Corredor de Acceso*, de acuerdo con Uriarte, es el *Corredor 2*, con los murales 1 a 3 de Miller, 1973:93.

d) Los *Escudos Rojos* de Uriarte, son los mismos del *Pórtico 3, murales 1 a 3*, del *Cuarto 3, murales 1 a 3*, y del *Cuarto 5, murales 1 a 3*, señalados por Miller, 1973:93.

e) Los *Tlálocs Rojos* de Uriarte, corresponden al *Patio 9, Corredor 9, murales 1 a 3* de Miller, 1973:93.

¹ Caso, A., 1942.

tienen una relación con el juego de pelota, de tal modo que el mural conocido como Tlalocan, se articula a través de la práctica del juego.

El orden de la numeración de las escenas es arbitrario y no existe un desarrollo secuencial, asimismo, es arbitraria la decisión de iniciar la lectura de izquierda a derecha, pero dado que no he encontrado una secuencia narrativa entre los muros, por costumbre doy comienzo por el lado izquierdo de la cámara.

Hay dos elementos simbólicos que se representan en todos los muros: una flor de doble corola y que tiene unas como plumas encima de la corola de pétalos. Tiene sus sépalos verdes y los pétalos son amarillos (fig. 2). Las que parecen plumas a veces



Figura 1.

son dos y a veces son tres, con frecuencia se encuentran junto a otro elemento simbólico; una figura compuesta por formas irregulares redondeadas de diferentes colores que se amalgaman como una pelota deforme. Pasztory² dice que pueden ser nubes y Caso que son piedras. En Atetelco aparecen estas flores que parecen canastas, dibujadas en las retículas que separan los dibujos.

Las imágenes que a continuación voy a describir están acompañadas de un dibujo general en donde se ven numeradas las escenas descritas, además el detalle de cada una de las reseñas acompaña el texto correspondiente.*

Muro 2 (noreste)

Este muro se conoce como el del juego de pelota, porque es la actividad más evidente, el juego con bastón se lleva a cabo en un espacio señalado por dos marcadores, hay también la representación de una cancha escalonada. Además de que coincide con el centro del muro, visualmente esta cancha es el punto central de la composición (fig. 2).

Los dos marcadores que aparecen en la parte superior del talud, se han identificado como similares a la llamada estela de La Ventilla. Muchas veces se ha mencionado la importancia del hallazgo de esta estela, porque con él se confirma lo que se sabía a través de la pintura, que el juego de pelota se practicaba en Teotihuacán, a pesar de que aquí no se haya encontrado, hasta ahora, una cancha.

Escena 1. En la pintura es muy clara la delimitación del espacio para la celebración del encuentro, puesto que los dos marcadores están colocados uno

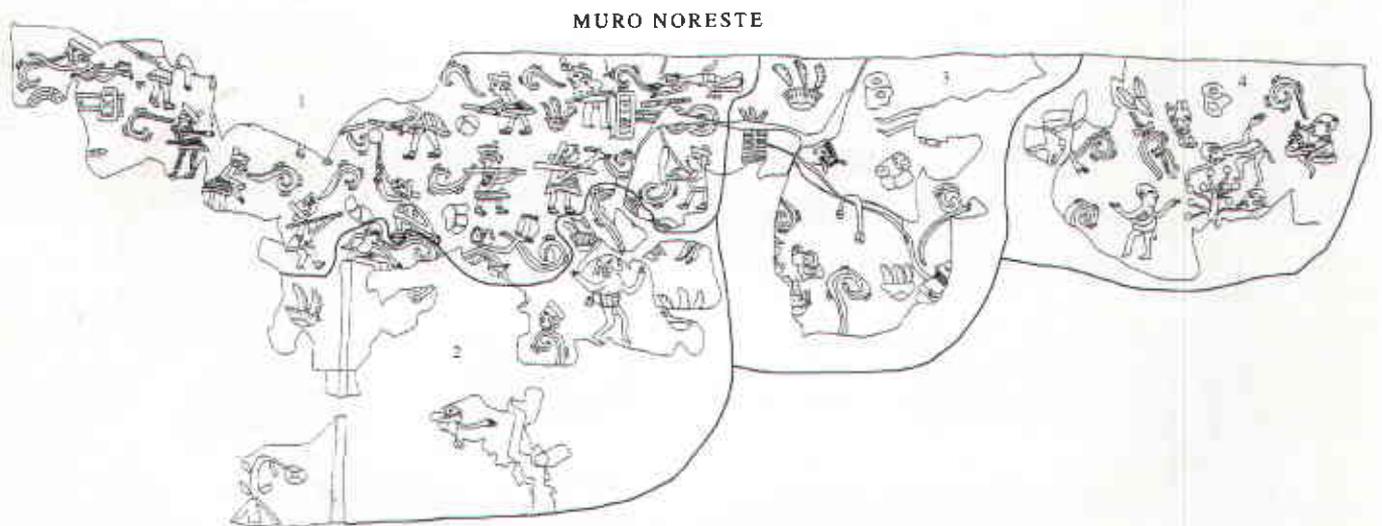


Figura 2.

² Pasztory, E., 1976.

*Los dibujos que acompañan el texto son de Dulce María Aragón Okamura.

frente al otro y con sus bases hacia el centro. El evento se lleva a cabo entre lo que podrían ser dos equipos diferentes que se identifican porque llevan tocados y ropa distinta.

Uno lleva un tocado que parece una banda gruesa sobre la frente con una saliente proyectada hacia arriba en la parte posterior, el otro, es un banda más delgada que se anuda en la frente (fig. 3).



Figura 3.

Los que portan el primer tocado (que llamaré A con el fin de referirme más fácilmente a él), llevan una especie de faldilla con diseños geométricos y fleco —dado que he designado como “A” al tocado de cinta gruesa con remate posterior, llamaré “B” al otro— (fig. 4).

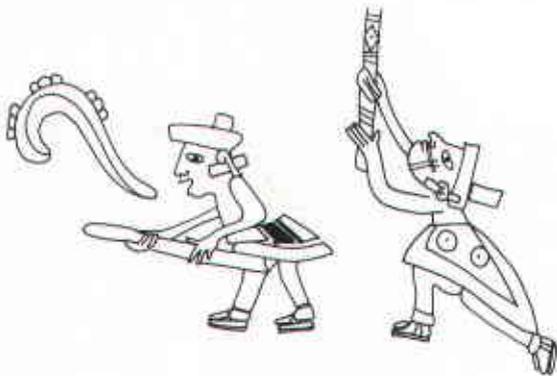


Figura 4.

Los jugadores que portan el tocado tipo “B”, solamente usan un *maxtlatl* (fig. 5).

Existen 10 jugadores con tocado tipo “A” y faldilla, en tanto que de los de tipo “B” y *maxtlatl* quedan sólo seis, no podemos definir con precisión si alguno de los personajes que ostentan tocado “B” llevan o no faldilla, porque algunos conservan sólo la parte superior de la figura.

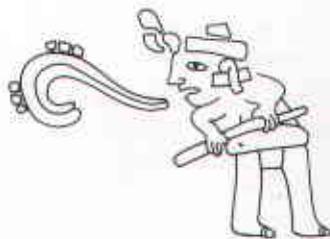


Figura 5.

Uno de los personajes con faldilla, lleva una capita sobre los hombros, probablemente indicando con ello una categoría especial dentro del “equipo” (fig. 6).



Figura 6.

Sobre el primer marcador, aparece en decúbito ventral y llorando, un individuo con tocado tipo “A”, formado por una cinta amarilla que remata hacia atrás, tiene una orejera en forma rectangular que le abarca hasta la mitad de la mejilla. El cuerpo está pintado de rojo, su brazo derecho extendido apunta hacia el norte y el izquierdo hacia la estela. Lleva una faldilla verde con rayas transversales negras y un borde con puntitos. Su pierna derecha está flexionada hacia atrás y hacia arriba y la izquierda estirada (fig. 7). Porta unas finas sandalias (ver Tomo I, p. 142, lám. 12).

El marcador esta formado por tres partes; el remate que es circular, la espiga formada por un rec-



Figura 7.

tángulo dispuesto horizontalmente y la base que está integrada por un rectángulo vertical y un trapecio.

El remate parece de plumas y es verde. La espiga tiene tres secciones paralelas, una franja amarilla delgada, una franja gruesa en rojo en la que se ve una mancha verde y del mismo color pintada la última franja (fig. 8).

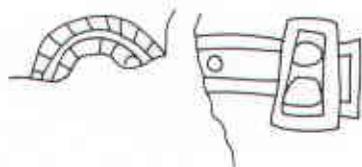


Figura 8.

El rectángulo vertical está delineado con una banda perimetral verde, el centro es rojo y se ven sobre él dos círculos verdes. La base trapezoidal es roja con una franja verde.

Continuando en orden descendente del primer marcador hacia la derecha, se suceden una serie de figuras de jugadores de pelota, casi todos comparten características similares. Quiero referirme especialmente a uno (fig. 9), que tiene tocado "A" y faldilla porque tiene su cuerpo decorado con la pintura corporal de rayas (ver Tomo I, p. 143, lám. 14).



Figura 9.

Esta figura está colocada exactamente arriba de otra que también tiene una categoría especial, porque porta sobre su hombro derecho un lienzo, que también aparece como atavío de algunos personajes del muro 3, al cual tradicionalmente se le llama Talud del Agua (fig. 10).

Otras dos figuras que sobresalen del conjunto son las que pudieran ser los "jefes" de ambos "equipos", uno tiene el rostro pintado a rayas negras y lleva la pelota como en ofrenda, ya que está rodeada por una cinta y rematada en un moño en su parte superior,

El otro tiene una capita sobre los hombros. El hecho de que ambos lleven un símbolo distintivo del



Figura 10.

conjunto los hace sobresalir y el hecho de que estén uno tan cerca del otro, establece una relación entre ambos.

La figura que se ve sobre el otro marcador tiene la cabeza (que mira hacia abajo), el tronco y parte de los muslos rojos, los brazos y el resto de las piernas en azul, sobre sus caderas parece llevar un abultamiento; resulta difícil saber si se trata de un yugo, es probable que sea una protección para las caderas (ver Tomo I, p. 142, lám. 10).

El hecho de que no aparezca la parte inferior de su *maxtlatl*, nos hace suponer la posibilidad de que se trata de algún tipo de protección para la cadera o cintura, como es frecuente encontrar en algunas representaciones plásticas y como se protegen ahora los jugadores de ulama de Sinaloa.

Podemos apreciar debajo de su pierna derecha un símbolo de tres gotas rojas, que parece ser una alusión a sangre.

Este personaje muestra una deformación en sus extremidades inferiores. Por la deformación de sus piernas, Pasztory ha planteado la posibilidad de que sea Nanahuatzin, el que se encuentra sobre el otro marcador, Tecuzistécatl y la escena sea una alegoría de la creación del Quinto Sol (fig. 11).

Asimismo, se identifica a esta pareja de jugadores con los hermanos mitológicos del Popol Vuh.³

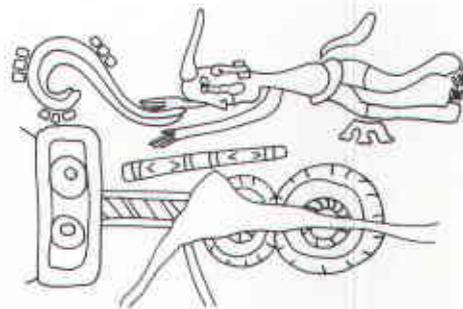


Figura 11.

³ Pasztory, E., 1976.

Por los colores, que son diferentes en sus extremidades, por las gotas de sangre, por la postura de los pies, porque voltea hacia abajo, podemos deducir que se trata de un sacrificado.

Si observamos con cuidado la figura, nos daremos cuenta de que está mutilada, por la manera como están colocadas las manos con relación al cuerpo de la figura, apreciamos que no tiene el brazo izquierdo y que su mano aparece separada.

Además de las diferencias mencionadas en la decoración y el atavío de los dos personajes, hay también una diferencia física: el que reposa sobre el marcador norte, tiene la cara cuadrada y pequeña, en tanto que el otro es de rostro alargado, sin pelo, salvo un mechón, que se levanta por un lado hacia atrás de la cabeza. La lágrima que cae de su ojo, no concuerda con la postura de su cara, de forma diferente a lo que acontece con su compañero.

El marcador sobre el que se encuentra está decorado de forma diferente al otro, en primer lugar, tiene un doble remate circular, conformado por una franja verde y otra amarilla, la espiga está decorada por tres bandas paralelas, las dos de los extremos son verdes, en tanto que la central está decorada con rayas transversales ascendentes que alternan los colores azul, verde y amarillo.

El rectángulo de la base está decorado con una franja perimetral verde, el centro es rojo y los círculos verdes tienen otro inscrito. El trapecio no está decorado.

Los dos personajes que reposan sobre los marcadores, apuntan con su mano derecha hacia adelante, esto es, hacia el norte.

La estela de La Ventilla está decorada con lo que se ha llamado entrelaces, en las dos representaciones es difícil precisar si esta decoración aparece, dado que las partes faltantes del mural no permiten apreciarlo completo.

Quiero destacar que en los muros 2 y 3 aparecen tres figuras de individuos que lloran, los dos descritos anteriormente y el personaje de la escena 15 del muro 3.

Escena 2. En el primer peldaño de lo que semeja una gradería de juego de pelota, se encuentra un hombre sentado, tiene el rostro pintado con rayas en un diseño similar al del personaje sentado que sostiene una cuerda en la escena 3. Siguiendo la línea quebrada que forma la gradería, hacia abajo, hay una pelota negra y en el centro de la cancha se observaba una cabeza sobre una vírgula, esta figura ha desaparecido, pero aparece en las calcas de Villagra (fig. 12).

Fuera del campo delimitado por los escalones, hay fragmentos de otra figura que voltea hacia arriba al tiempo que adelanta la pierna izquierda. Casi ha desaparecido la imagen de otro personaje que tiene el cuerpo pintado de azul y lleva el lienzo de diseños geométricos que veremos asociado con otras figuras en los diversos muros de Tepantitla.

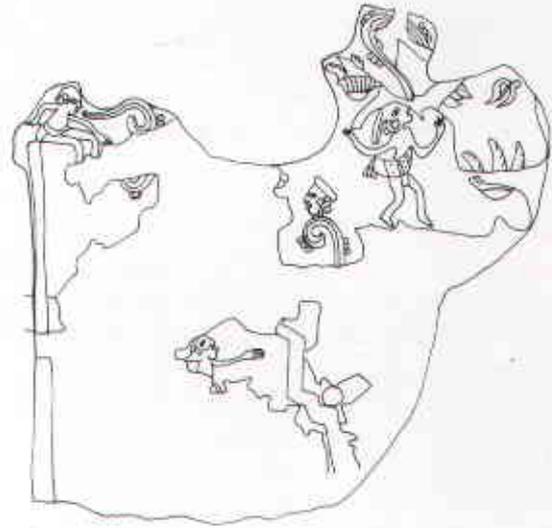


Figura 12.

Escena 3. Hacia abajo del segundo marcador, se encuentra un estandarte de plumas del que sale un mecate que sostiene un personaje que claramente lleva un yugo sobre la cintura y lo sostiene con su mano izquierda, al tiempo que con la derecha detiene el mecate. Sobre la cuerda se ve una cabeza sin tronco que tiene líneas rojas sobre la mejilla y porta un complicado tocado de cintas trenzadas en color verde anudadas en la parte posterior, lleva unas orejeras circulares rematadas abajo con un rectángulo, todo en verde. Sobre la cuerda, hacia el personaje se ve un ramillete de flores colgando con las corolas hacia abajo (fig. 13).

Escena 4. Hacia la derecha el mural está sumamente mutilado y sólo se conservan algunos fragmentos, en ellos, se ve una figura que lleva sobre su cuerpo lo

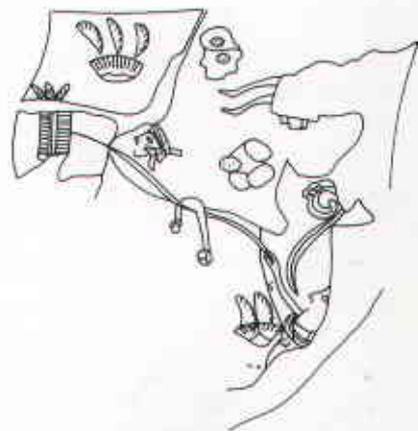


Figura 13.

que parece una bolsa en la que ha colectado unos frutos redondos negros que provienen de una planta o arbusto que está junto a él (ver Tomo I, p. 143, lám. 13).

(Cuando Agustín Villagra realizó las calcas de estos murales, se apreciaba la cabeza de esta figura, es una gran pena que el mural en estos años haya sufrido un proceso de deterioro tan serio, que en la actualidad ya no sea visible.)

Los frutos redondos negros aparecen en otras escenas, dado que en la pintura teotihuacana a menudo se utilizan figuras alegóricas, en un principio pensé que esta era una alusión al árbol de hule y que las mismas serían pelotas. Sin embargo el muro está rematado con un personaje sentado sobre sus piernas cruzadas que sostiene con su mano izquierda un recipiente en el cual pueden apreciarse tres frutos de los mismos, al tiempo que con su mano derecha lleva uno hacia la boca. Se trata de frutos, no de pelotas.

Es por demás interesante el hecho de que esta figura aparece con una hendidura en la parte superior de su cabeza y que sobre sus hombros ostenta lo que parece el lienzo de diseños geométricos que hemos mencionado en la escena 2 (fig. 14).

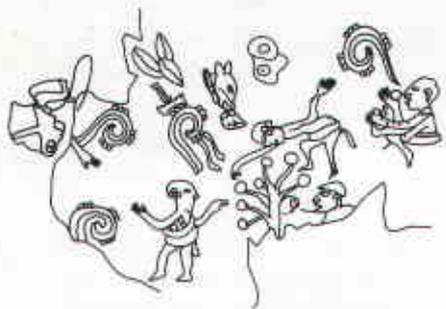


Figura 14.

La hendidura de la cabeza del último personaje del muro nororiental, es interesante ya que en la escultura de otras regiones mesoamericanas existen muestras de deformaciones similares (fig. 15).

Sobre la vírgula de la palabra del personaje que lleva la redcita con frutos, se puede observar un hueso que tiene encima lo que parecen dos piernitas, la misma vírgula esta adornada con la cabeza de un animal que parece estar devorando un corazón (fig. 16).

A pesar de lo fragmentado del mural en esta parte se conserva arriba de la vírgula, hacia la izquierda, un personaje que está de cabeza, con sus brazos semi extendidos y las piernas dobladas (fig. 17).

Forman parte de esta escena otros dos personajes, uno se agacha hacia el arbusto de frutos redondos, tiene el cuerpo pintado de varios colores y hacia abajo se conserva la parte superior de otro individuo (fig. 18).



Figura 15.



Figura 16.

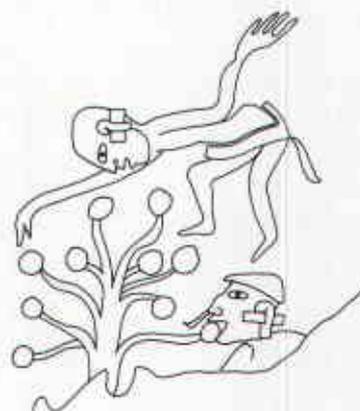


Figura 17.



Figura 18.

Muro 3 (sureste)

Este talud es el que ha dado su explicación a toda la cámara, el llamado Tlalocan de Caso y que Pasztory llama el Talud del Agua. Es el mejor conservado de todo el conjunto y por lo tanto, el que nos proporciona mayor información. En él, como veremos en las descripciones, hay una proliferación de símbolos aso-

ciados al juego de pelota y el sacrificio. Es el único en el que aparecen mariposas (fig. 19).

Escena 1. La primera figura de este muro juega una pelota con el pie, como si fuera balompié (fig. 20),



Figura 20.

no se conoce ni en textos ni en códices o pinturas este tipo de juego, sin embargo, en Tepantitla se conservan al menos dos figuras que juegan la pelota de este modo.

De arriba hacia abajo y siguiendo el mismo orden, se encuentra la figura de otro jugador que lleva un bastón y pareciera empujar la pelota con el mismo; en la actualidad, se sigue celebrando en el estado de Michoacán un juego similar; frente a él, se ven cinco pelotas o puntos en sentido vertical y cinco transversales, sobre estos últimos, se ven tres rayas paralelas y hacia la derecha arriba, un individuo que con su mano derecha señala hacia las barras paralelas y los círculos. Junto a él falta un trozo del mural (fig. 21).

Formando un triángulo con el vértice hacia abajo, se ven restos de una figura sentada sobre sus pies cruzados y que lleva en la mano derecha un bastón. Se ve sentada sobre un listón o cinta anudada (figs. 22 y 23).

MURO SURESTE

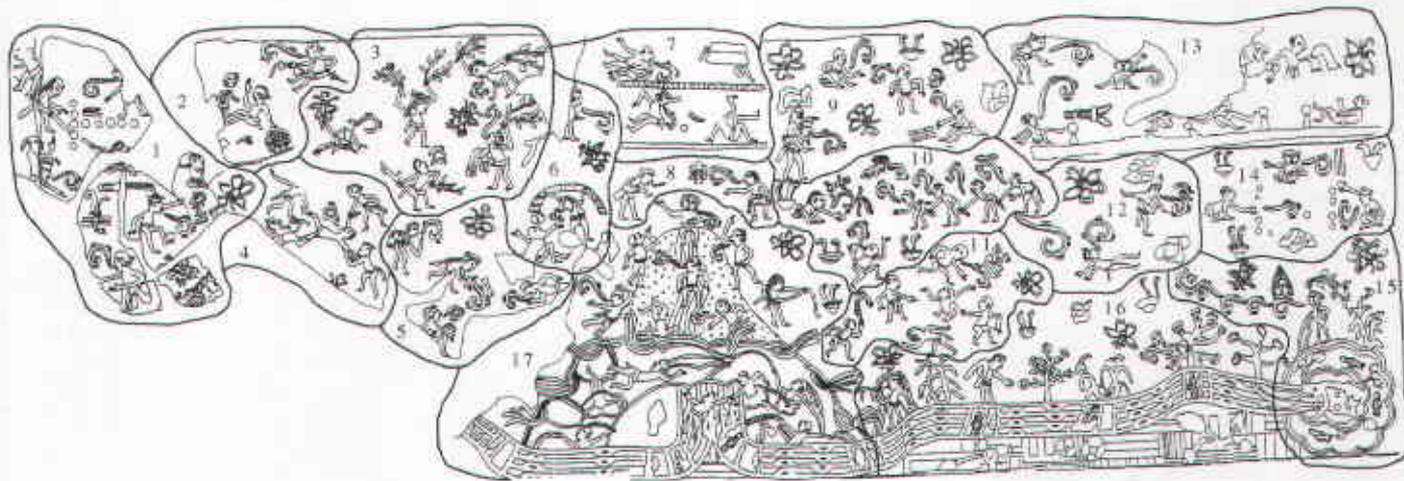


Figura 19.

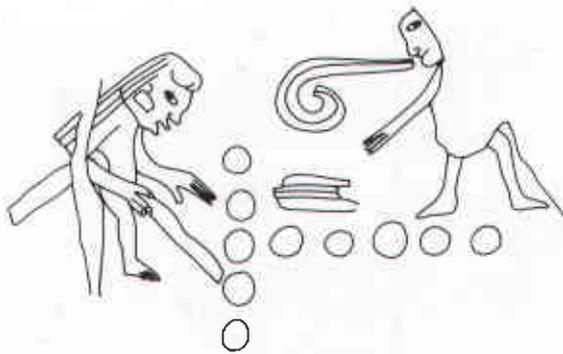


Figura 21.

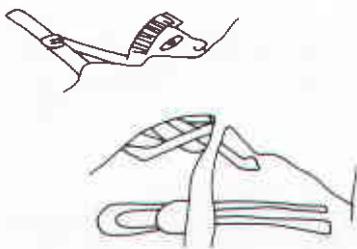


Figura 22.

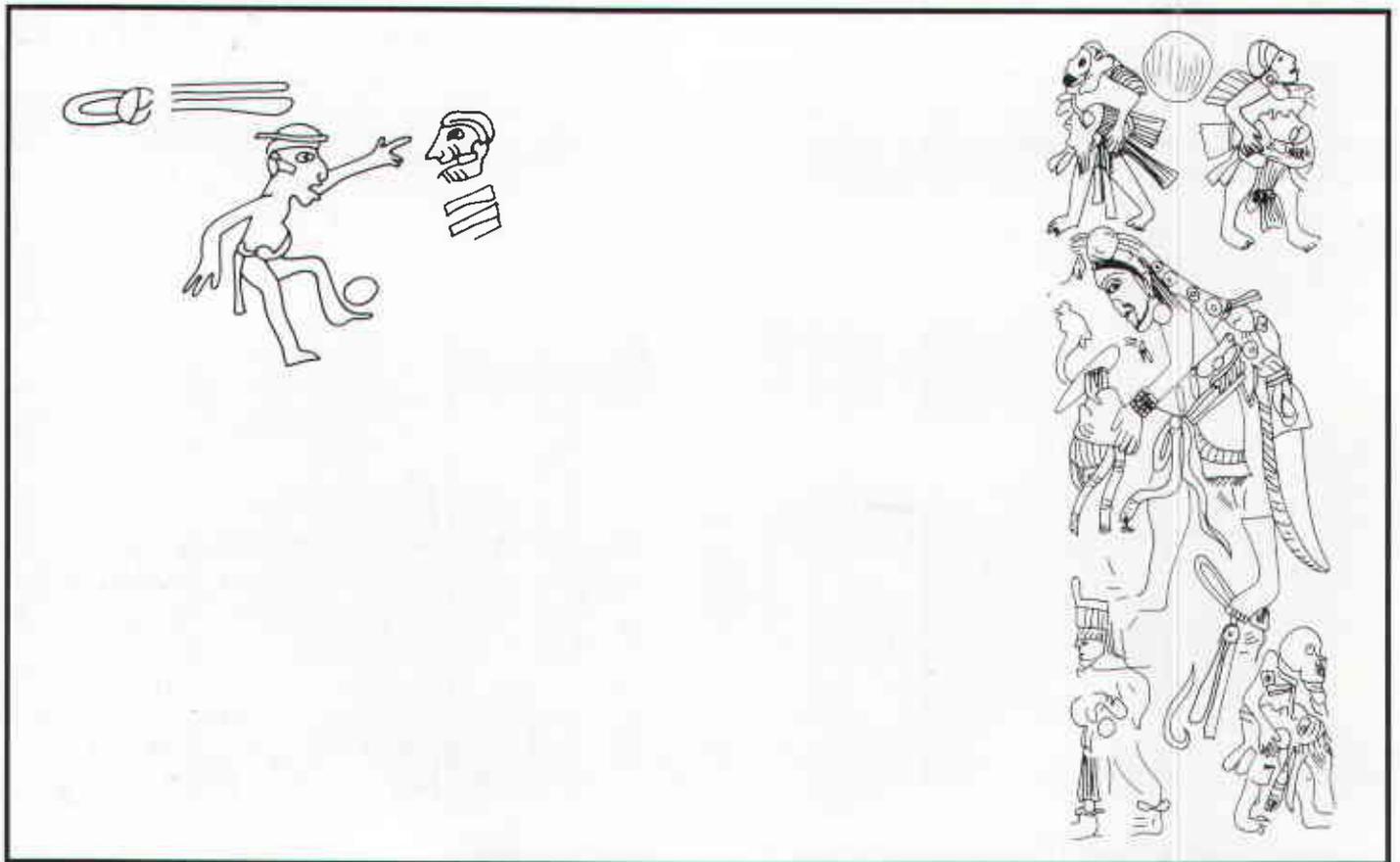


Figura 23.

Esta cinta guarda similitud con la representada en el Monumento número 1 de Bilbao en Guatemala.

No sólo tiene interés por la increíble semejanza formal, sino porque en ambos casos está asociada con el juego de pelota y con la decapitación.

Hacia la izquierda está la representación, muy mutilada, de un personaje que carga a otro. En este muro, se conservan tres representaciones similares (fig. 24).

Hasso von Winning tiene un interesante ensayo sobre escenas de cargadores de dioses o *teomama* asociados con juego de pelota.⁴ Más adelante retomaré este tema.

El cargador detiene con la mano derecha la piedad del que lleva sobre los hombros y con la izquierda señala hacia abajo. El cargado parece tener su brazo derecho descansando sobre la cabeza de su portador y el izquierdo doblado hacia arriba. En las escenas 6 y 8 hay otras representaciones similares.

Entre ellos y el siguiente jugador de pelota, se ve una libélula (fig. 25).

Este jugador, también golpea la pelota con el pie, a la vez que señala hacia arriba a una cabeza que reposa sobre las barras paralelas (fig. 26).

La presencia de cabezas sin tronco en estos murales, parece estar relacionada con la decapitación ritual del juego de pelota que es frecuente en las representaciones asociadas al juego en otros lugares.

⁴ Von Winning, H., 1982.*



Figura 24.

Al señalar la cabeza, al tiempo que sostiene la pelota sobre el pie, establece muy claramente la relación entre el juego, las barras paralelas y la cabeza que sobre el rostro tiene unas líneas que pudieran ser arrugas o decoración facial. Detrás de ella hay una mariposa (ver Tomo I, p. 145, lám. 21).



Figura 25.

Hacia abajo de este personaje hay otra mariposa y al menos se conservan otras tres cabezas sin cuerpo, lamentablemente parte del mural aquí se ha perdido aunque la primer cabeza emerge de una banda rectangular con dos franjas paralelas angostas que sirven de remate superior e inferior y una banda más ancha que tiene algunos diseños ¿pies? (fig. 27).

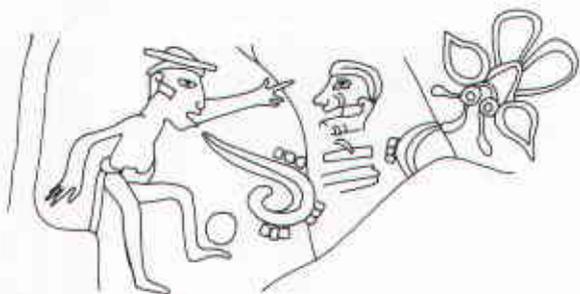


Figura 26.

La última figura que forma parte de esta escena, está sentada sobre sus piernas cruzadas, su brazo derecho está extendido y el izquierdo está doblado

hacia abajo con la mano descansando sobre las piernas. Su cabeza voltea hacia la izquierda (fig. 28).

Debo señalar, que todas las figuras que aparecen sentadas sobre sus piernas cruzadas, conservan la misma postura del brazo derecho.

Escena 2. En la parte superior de lo que aún se conserva del mural, se desarrolla una escena con dos figuras en postura casi sedente. La primera tiene su mano izquierda colocada de tal modo que simula apoyarse, mientras que con la derecha señala hacia arriba con el brazo flexionado. Sus manos y sus pies son azules, su cuerpo es rojo. Tiene la oreja atravesada por una orejera en forma de cuchillo (fig. 29).



Figura 27.

El vientre es prominente y su *maxlatl* amarillo (ver Tomo I, p. 146, lám. 26).

Este personaje se encuentra colocado sobre una serie de símbolos, de izquierda a derecha, una pelota, un pie y un círculo lobulado.



Figura 28.

Sobre la vírgula de la palabra está una cabeza que parece ser de un viejo, con mandíbula prógnata, como flácida, al parecer desdentada y con unas pequeñas gotas en la parte baja.

La otra figura que compone esta escena es de un personaje sentado que lleva unas flores en sus manos. En la izquierda, una flor unida a su rama con hojas. En la derecha una flor sola que oprime de un bulbo negro y le extrae algún líquido (ver Tomo I, p. 146, lám. 27).

Me parece que en la derecha lleva una *Datura stramonium* y en la izquierda una *Datura ceratocáula*.



Figura 29.

Ampliaré este tema al hablar de forma, composición y símbolos (fig. 30).⁵

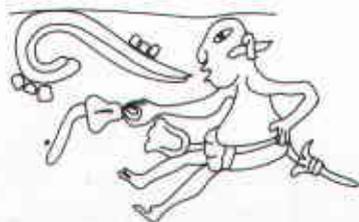


Figura 30.

Escena 3. Sentado sobre sus piernas cruzadas y volteando hacia su izquierda, hay un personaje que lleva en su mano derecha un emblema de mariposa, esto es, una vara rematada con la representación del lepidóptero. Visualmente esta figura se vincula con el grupo de cuatro danzantes que llevando en las manos sendas ramas, realizan lo que pudiera ser una danza alrededor de la figura de una mariposa (fig. 31).



Figura 31.

Uno de ellos lleva el lienzo que hemos mencionado colgado sobre su brazo derecho. El cabello o tocado de los cuatro es diferente y el

del extremo inferior tiene el cuerpo amarillo y su rostro es rojo.

Escena 4. Directamente hacia abajo, en el límite de lo que aún se conserva de mural, hay otro grupo, en el que cuatro individuos sostienen de sus extremidades a un personaje que está tirado.

Debajo de ellos, se conservan restos de la figura de una mariposa (fig. 32).

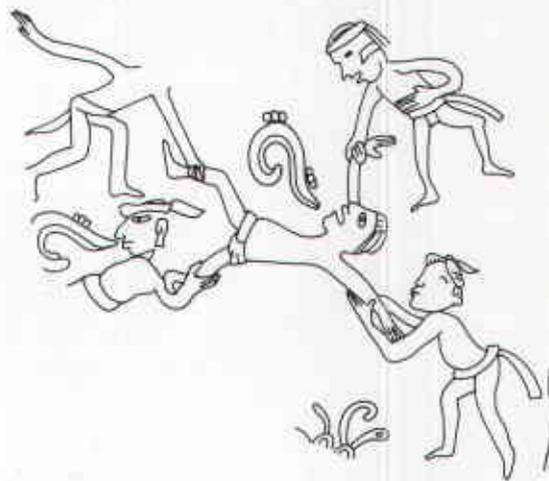


Figura 32.

Dado que hemos visto que en las escenas precedentes hay elementos suficientes para asociar el juego de pelota, la decapitación, la mutilación y la mariposa, creo que es factible suponer, que ésta es una escena de sacrificio. Los individuos que están de pie, sostienen a la víctima de sus extremidades. En la cámara 3 de Bonampak hay una representación de un individuo que tiene cintas en las manos y los pies, detenido por otros oficiantes. Mary Ellen Miller lo identifica como un sacrificado.⁶

Escena 5. Dando la espalda a la escena 4 se ve un personaje que se aleja y que lleva sobre su hombro el lienzo de diseños geométricos; antecede a otro individuo que se muestra inclinado hacia adelante superponiendo su brazo derecho al izquierdo a la altura de la muñeca, al mismo tiempo levanta la pierna izquierda (fig. 33). Sobre la vírgula de la palabra de éste, se encuentra un hueso, exactamente arriba del mismo, hay otra mariposa (fig. 34)

Por la manera como está colocada la mano sobre el brazo y la relación con el hueso, pareciera que el individuo aludiera a una mutilación.

Hacia el frente y hacia abajo, se conservan restos de dos figuras, que también forman una especie de

⁵ La identificación de estas plantas la hizo el Ing. Carlos Muriello en Culiacán, destacado botánico de la localidad.

⁶ Miller, M. E., 1986.*

corrillo con el individuo anterior. El que está hacia abajo, parece estar en cuclillas con el brazo que se conserva extendido y sobre él hay un símbolo que simula un ojo; el otro personaje aparentemente está



Figura 33.

bailando, pues lleva una mano adelante y la otra atrás. A diferencia de los otros dos, no tiene pelo

Escena 6. Hay dos individuos, uno está sentado con la cabeza echada hacia atrás y sus brazos abiertos a los lados, en vez de vírgula tiene por encima de su cabeza una especie de flor, su interlocutor tiene el

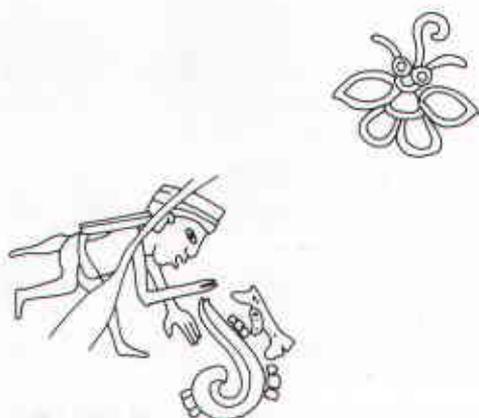


Figura 34.

cuerpo pintado de una manera muy especial, con algunas partes en amarillo y el resto de azul al igual que el sedente que tiene todo su cuerpo pintado de azul.

El que está de pie tiene sus brazos abiertos por encima de la cabeza y lleva en sus manos un lienzo de diseños geométricos de color rojo. Inmediatamente arriba de él, está la imagen de la mariposa (fig. 35).

Continuando hacia arriba y ligeramente a la izquierda, se conservan partes de otros dos sujetos, uno que lleva en andas al otro. El portador tiene el cuerpo pintado de azul y sobre su cabeza se ve un brazo del cargado que está pintado de amarillo y señala

hacia adelante, vinculando visualmente la siguiente escena (fig. 36).

Escena 7. Se desarrolla en una cancha de juego de pelota señalada claramente por dos líneas horizontales azules, sobre la superior reclinado sobre el lienzo de dibujos geométricos también en azul, hay otra figura que tiene el cuerpo pintado de amarillo (ver Tomo I, p. 145, lám. 23).

Dentro de la cancha están los jugadores, uno, con el cuerpo totalmente contorsionado, está pintado de azul, tiene los pies y las manos rojas, lleva un tocado tipo "A" y se enfrenta al otro contendiente que está



Figura 35.

sobre sus espaldas, con la mano derecha hacia abajo y levantando la izquierda señala hacia arriba. Su pierna derecha, flexionada, parece apoyada sobre la línea azul, en tanto que la izquierda la levanta hacia adelante, carece, hoy en día, de cabeza.

En medio de los dos, se conserva parte de la imagen de la pelota (fig. 37).

Escena 8. He compuesto esta escena con dos personajes que se vinculan entre sí por las posturas de sus cabezas y por las vírgulas de ambos. El primero,



Figura 36.

se inclina levemente hacia el frente, lleva como una pluma en la parte posterior de su cabeza, su pelo le llega hasta los hombros, el otro, tiene una faldilla similar a la de los jugadores de las escena 1 del muro noreste. Su pelo nace de la mitad de la cabeza y es parejo corto, tiene el torso visto de frente y la faldilla

está anudada con una cinta gruesa. Sobre la vírgula se ve un insecto que parece abeja (fig. 38).

Escena 9. El primer personaje de esta escena, va cargando a otro, al igual que los anteriores, el cargado señala con su brazo y mano izquierdos hacia adelante.

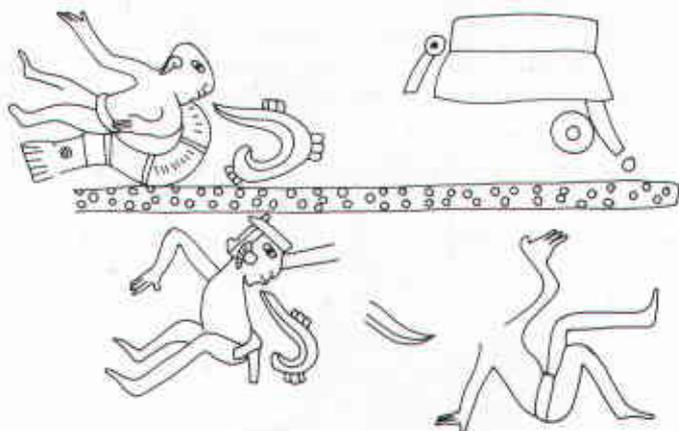


Figura 37.

lante. Abajo de él se aprecia la flor de doble corola, arriba el símbolo lobulado de colores (ver Tomo I, p. 147, lám. 31). Ninguno de los tres cargadores tiene pelo y lamentablemente en los dos casos anteriores, el cargado tiene muy deteriorada la parte de la cabeza como para obtener más información. Este último, parece un ser barbado.

El resto de la escena lo he formado con un grupo integrado por tres individuos, dos sentados y uno parado, ninguno tiene pelo y los tres comparten el mismo tipo físico, que es parecido al del sujeto que carga al otro (ver Tomo I, p. 146, lám. 24).

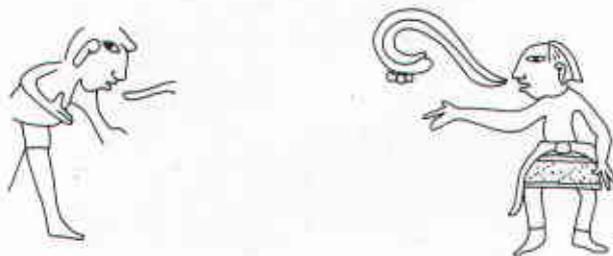


Figura 38.

El que se encuentra más arriba del talud lleva un *maxtlatl* o faldilla en color amarillo con diseños geométricos, se ve extraño por la postura de las piernas, dado que apoya el cuerpo sobre los glúteos y sus muslos se elevan paralelos a su cuerpo, en tanto que de la rodilla para abajo se flexionan hacia abajo, su cuerpo se ve adelantado, con el abdomen prominente entre sus piernas.

El brazo izquierdo lo dirige al personaje central y el derecho lo flexiona apoyado sobre las rodillas, con el antebrazo hacia el pecho.

El individuo que está en el centro, tiene el torso visto de frente, la cabeza volteada al personaje anterior, con quien está hablando, sus brazos los tiene abiertos y flexionados hacia abajo. En la cintura lleva una cinta blanca cuyos extremos se ven a los lados y por entre las piernas (ver Tomo I, p. 146, lám. 25). A la izquierda y abajo hay una mariposa (fig. 39).

El tercer individuo tiene el brazo derecho extendido mostrando las barras paralelas, iguales a las de la escena 1. Sobre la vírgula, hay una cabeza sin cuerpo, con la boca entreabierta, muestra rayas rojas sobre la mandíbula inferior y algunos diseños sobre la mejilla en el mismo color. Junto a la cabeza hay una mariposa.

Es interesante la similitud de la escena con la representada en la estela de Tepatlaxco, Veracruz, en la cual hay un jugador de pelota ayudado por otro sujeto a colocarse una cinta protectora alrededor de la cintura (fig. 40).

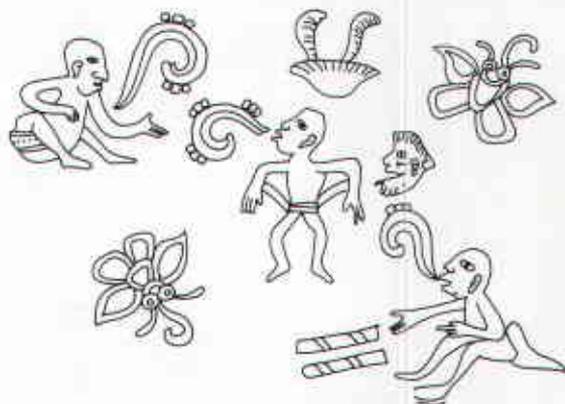


Figura 39.

Por la presencia de las rayas paralelas, que parecen aludir al taste de juego, la cabeza sin cuerpo y la mariposa, me parece que en esta escena se ve un jugador de pelota al momento de realizar la misma tarea, esto es, anudándose una cinta alrededor de la cintura como protección para el juego.

Escena 10. Cuatro individuos se toman de la mano como en una procesión, pero la mano izquierda pasa por entre sus piernas para enlazarse con la mano derecha del siguiente, de tal modo que se ven agachados.

El primero de la fila extiende hacia el frente la mano derecha, en donde se ve a un sujeto que está sentado igual que el primero de la escena 9 y con su mano izquierda le ofrece un fruto redondo negro al primer individuo de la procesión.

Los cuatro sujetos que forman la fila tienen el cuerpo pintado de manera distinta; del último al primero: la cabeza, el tronco y los antebrazos son rojos, los brazos azules, en vez de *maxtlatl* tiene una cinta alrededor de la cintura y hacia la cadera, los muslos son azules hasta un poco más abajo de la rodilla, en don-

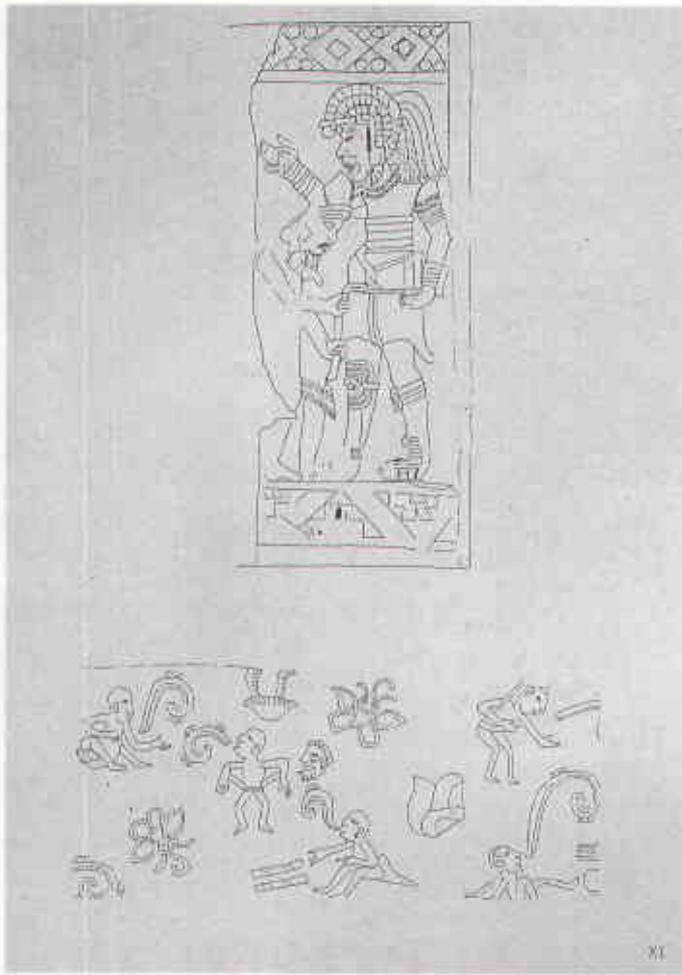


Figura 40.

de, hasta los pies, las piernas son rojas. Muestra en su cabeza un solo mechón de lado (fig. 41).

El siguiente tiene casi todo el cuerpo amarillo con algunos diseños en la cara, cuerpo y brazo en un rojo muy oscuro, las piernas un poco más abajo de la rodilla son azules. Parece estar rapado hasta la mitad de la cabeza, en donde atrás le sale un mechón. Apparentemente está desnudo (fig. 42).



Figura 41.

El tercero de la fila es azul con una especie de flequillo, su ojo es rojo. Lleva un *maxtlatl* verde.

El que encabeza la formación es todo rojo, con el

pelo en la parte posterior de la cabeza. Lleva *maxtlatl* verdoso (ver Tomo I, p. 146, lám. 28).

De izquierda a derecha, sobre las respectivas vírgulas de cada uno de los individuos, hay algunos símbolos: sobre el sentado, un ciempiés y la hoja de un arbusto de la escena 16, probablemente *Tigridia pavonia*⁷ de la que escurre algún líquido. Sobre la siguiente, una boca igual a la de la imagen que rodea la plataforma de los danzantes del Patio Blanco de Atetelco, de ella surgen dos vírgulas. La boca está entreabierta y pueden verse sus dientes.

Sobre las vírgulas de los dos siguientes no hay nada y sobre la del último, se ve una especie de antifaz.

Hacia abajo del individuo sentado se ve una figura que parece que va corriendo hacia el grupo, voltea hacia el sentado y lleva en la mano derecha un objeto que parece la fruta negra, su torso y antebrazo izquierdo están pintados de azul, el resto del cuerpo de amarillo, no tiene pelo y está situado entre dos flores con las dos hojas como plumas.



Figura 42.

Escena 11. En ella, participan seis individuos, que parecen estar ejecutando una danza alrededor de un personaje sentado, sólo dos tienen vírgulas, el primero parece ir caminando hacia el grupo en una postura extraña, que es similar a la de otros tres, medio agachado, todos parecen ir en la misma dirección de las manecillas de un reloj, tienen las piernas flexionadas y los brazos acomodados uno al frente y otro en la espalda.

Sobre la vírgula de uno de estos personajes se ve un hueso sobre lo que parece una pierna; del hueso salen dos volutas que pudieran ser de humo o una planta. Junto está la mariposa y justo debajo el símbolo lobulado de colores (fig. 43).

El individuo sentado tiene una postura similar a la de los sentados de las escenas 9 y 10, mira hacia arriba y su cuerpo, pintado de azul, está volteado hacia la izquierda, los brazos están abiertos, ninguno tiene pelo. El sujeto que está a la derecha del sentado tiene el torso y la mano derecha pintados de azul.

⁷ La identificación de esta planta la hizo el Ing. Carlos Murillo.

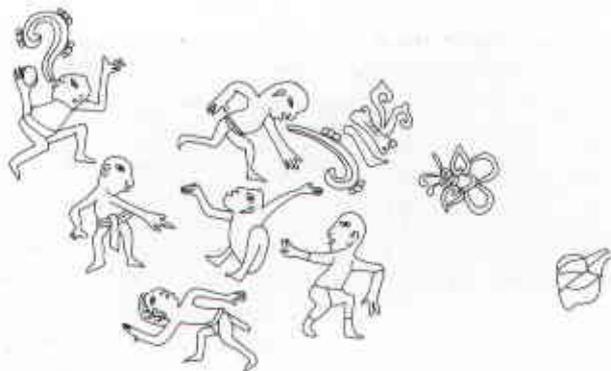


Figura 43.

Escena 12. Visualmente esta escena se vincula con la 10 por una vírgula que no sale de ninguna boca, es el único caso en el que en los murales que se conservan se ve una "suelta", se dirige hacia un sujeto que esta recostado con la cabeza levantada, sus brazos están acomodados hacia atrás, parece llevar un tocado tipo "B", su cuerpo es azul, el tocado y el *maxtlatl* rojos, inmediatamente arriba de su signo de palabra está una mariposa (fig. 44).

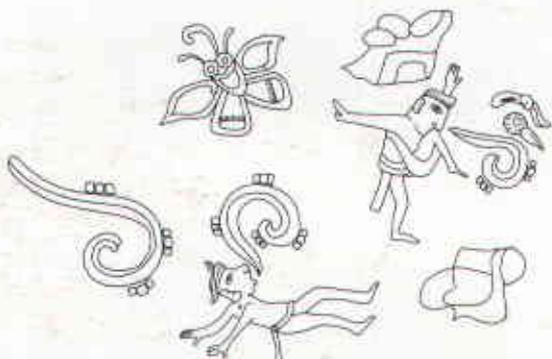


Figura 44.

Junto a ella hay un individuo que pareciera que estuviera haciendo ejercicios de "calentamiento", con los brazos abiertos hacia atrás, la cabeza sobre el pecho, la rodilla izquierda toca la nariz porque levanta la pierna flexionada mientras se sostiene sobre la derecha, está pintado en amarillo y su *maxtlatl* es azul. Tiene pelo corto. Abajo y arriba de él aparece el símbolo lobulado de colores. Sobre la vírgula de la palabra hay una flor de cinco pétalos con una hoja junto. Arriba de la flor hay una especie de cinta entrelazada, similar a la que describí en la escena 1. La flor y la cinta son azul verdoso y la hoja roja. Encima de él hay un símbolo lobulado de colores que en este caso parece tener una pierna roja con diseños verdes colocados encima y abajo, dado que el personaje está abarcando con sus brazos la extensión de la pierna

que está sobre él y que la mariposa aparece junto, creo que se trata de una alusión a la mutilación.

Escena 13. Es el segundo taste de juego de pelota representado en el muro suroriente, a diferencia del otro, éste tiene pintada sólo una raya en la parte baja, en ella se ven lo que parecen ser cuatro marcadores, cada uno de los cuales tiene encima una pelota. Los dos primeros son rojos con la pelota en azul, los dos últimos son azules con la pelota roja (fig. 45).

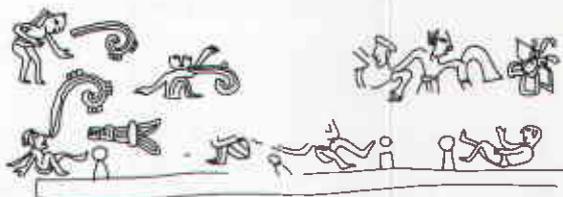


Figura 45.

Hay varios personajes en esta escena; describiré primero los que se ven en la parte superior. Un hombre que se inclina, lleva el brazo derecho extendido y el izquierdo apoyado sobre el tronco, en la mano tiene una fruta negra. Porta un *maxtlatl* o una cinta roja y su cuerpo está totalmente pintado en amarillo. No tiene pelo (fig. 46).

El segundo está representado de frente, a diferencia de la mayoría de los personajes de Tepantitla que casi siempre muestran la cabeza vista de perfil.

Está sentado sobre sus piernas cruzadas, sus brazos están abiertos, el izquierdo hacia arriba y el derecho hacia abajo. Está totalmente pintado de azul y su braguero es rojo.

Junto está muy destruido el mural.

El sujeto siguiente casi ya no es visible, está pintado de rojo, se alcanza a ver una especie de flequillo sobre su frente y es arrastrado jalándolo del brazo izquierdo, por un sujeto que se dirige hacia el lado sur. Tiene el cuerpo pintado de azul y aparentemente una cinta o braguero blanco, con el brazo izquierdo sostiene un lienzo rojo con diseños geométricos y junto al lienzo, hay una mariposa.

Dado que está en el campo de juego, que lleva arrastrando al otro sujeto, porta el lienzo y junto está la mariposa, parece que conduce al individuo hacia el sacrificio.

La primera figura que se ve sobre la línea que delimita el terreno de juego, es un individuo tirado en el suelo, con sus brazos apoyados hacia atrás, la pierna derecha flexionada y el pie sobre el suelo, la pierna izquierda extendida y levantada hacia el frente, en dirección de la pelota. Lleva un *maxtlatl* o protector en rojo.

Arriba del marcador y la pelota, hay lo que parece un "atado de años", o un marcador portátil, formado por cinco varas o palos rojos. Transversalmente tiene algo que parece sujetarlas en color verde azulado

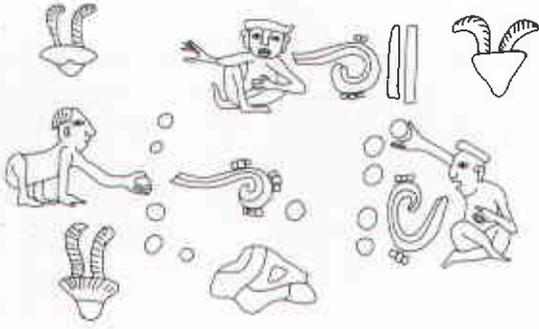


Figura 46.

y rematan con otro sujetador transversal y una terminación en dos picos que forman una "V". Retomaré más tarde la relación simbólica con otras imágenes de fechas posteriores en el apartado sobre forma, composición y símbolos.

Junto falta un trozo del mural, en lo que se conserva, vemos un personaje con las piernas flexionadas hacia la derecha, el brazo derecho cruza por enfrente de ellas hacia la izquierda en donde se ve parte de la zurda. Su cuerpo es rojo y la cinta alrededor de la cintura, azul. Inmediatamente junto se halla el otro marcador rojo que está como caído a la izquierda y sobre él la pelota azul.

El siguiente individuo está pintado de amarillo, no se le ve braguero y la cabeza ha desaparecido del mural. Está apoyado sobre los glúteos, los brazos abiertos y flexionados hacia arriba. Las piernas flexionadas sobre el tronco, apoya la derecha, levanta ligeramente la izquierda.

Su pie izquierdo está sobre el primer marcador azul con bola roja.

Antes del último personaje de esta escena, está el otro marcador, junto se ve al hombre tirado sobre el suelo, levantando una pierna y apoyado sobre la otra, es todo rojo con braguero azul. Visualmente forma el balance con el primer sujeto de la parte inferior ya que la postura de ambos es similar y están volteando uno hacia el otro.

Escena 14. Esta escena remata junto con la anterior el mural en la parte superior. Las figuras forman un triángulo.

En ella vemos a un sujeto casi idéntico al primero de la escena 10, está colocado igual, son del mismo tipo físico, tiene igual el pelo, los dos son rojos y tiene en la mano, al igual que el otro el fruto o pelota azulada, que en este caso forma parte de un conjunto que suma cinco, hay otras dos esferas en medio de este personaje y el que remata el muro, que es a quien se dirige su vírgula. No se le ve braguero.

En el vértice superior del triángulo formado por las figuras, está otro sujeto representado con el rostro de frente, tiene las piernas cruzadas y sus brazos están colocados en igual postura que los de todos los sujetos sentados sobre sus piernas cruzadas. A su iz-

quierda está el símbolo de barras paralelas y hacia abajo cinco pelotas azules, la primera la sostiene con su mano el personaje que cierra la escena, que como decía antes, está sentado con las piernas cruzadas y tiene su cuerpo pintado en azul.

En esta escena hay tres flores de doble corola y un símbolo lobulado.

Para rematar este lado del mural, en la parte inferior del talud hay un personaje a quien he decidido incluir sólo en la siguiente escena.

Escena 15. Aunque no aparece este sujeto con ninguna distinción en su vestimenta, me parece que visual y simbólicamente, es el personaje más importante de los murales que se conservan (fig. 47).

¿Por qué visualmente?, porque claramente no forma parte de ningún grupo, remata el talud, su talla es ligeramente superior a la del resto de los sujetos representados (un poco más de 15 cm.) Su vírgula es mucho más larga que la de los demás (ver Tomo I, p. 147, láms. 34 y 35).

Simbólicamente, tiene más contenido que ninguno. Me explico; tiene dos mariposas, una atrás de él y la otra encima de la vírgula, que además de larga, tiene un mayor contenido simbólico y remata con una flor roja, tiene dos grandes lágrimas, de su pecho surge un chorro que forma el arroyo o al menos se incorpora a él.



Figura 47.

Entre él y otras representaciones que se conservan en Tepantitla hay asociaciones que quisiera destacar: por el llanto, con las dos figuras que están sobre los marcadores de la escena 1 del mural nororiente, por la rama que lleva en su mano, con los sujetos que realizan la danza alrededor de la mariposa en la escena 3.

Por el símbolo que aparece sobre la vírgula más cercano a la boca, con el medallón de Tláloc que se encuentra en la parte central de la cenefa. Este personaje, que los autores identifican con el Tláloc A, sostiene entre sus brazos lo que pudieran ser dos recipientes con la efigie de la misma deidad. El tocado de estas imágenes es muy similar al símbolo sobre la vírgula de nuestro individuo.

Por lo que le brota del pecho, con el último personaje de la escena 16 a quien le salen de la cabeza dos torrentes similares, además de que ambos están parados junto a la planta (*Tigridia p.*) que tiene hojas largas amarillas con puntitos negros, que aparece tres veces entre los arbustos de la parte inferior del talud y que además está representada en la vírgula del personaje sentado de la escena 10. Este arbusto en todas las veces que se le reproduce, se encuentra asociado con la mariposa.

Nuestro sujeto, también se vincula con los personajes que tienen los pies y las manos azules; el que se encuentra sobre el marcador sur de la escena 1 en el muro noreste, el personaje visto de frente, sentado de la escena 14, el sentado de la escena 2, y tres de los participantes en las escenas 10 y 11.

Porque tiene junto una mariposa y porque la mariposa forma parte de su vírgula como símbolo, porque con su llanto y el líquido del pecho forma parte del arroyo, porque su discurso es el más emotivo y complejo, este personaje alude a algo muy importante de las narraciones que forman parte del mural.

Quizás el que a través de su llanto y su sacrificio haga propicio el nacimiento y llegada del agua.

Se encuentra parado sobre lo que se ha mencionado que sea tal vez una cueva, o la alusión a una concha lobulada, similar a otras que a menudo se representan en la pintura teotihuacana.⁸ De ella, emerge el manantial, y tiene en su parte central una representación de un ser alegórico, que se ha identificado como un sapo,⁹ parece un jaguar o un cánido y dentro de la fauna teotihuacana, en la que es tan difícil precisar el género de los animales, éste no podría ser la excepción. Puede observarse que de sus fauces sale el líquido que converge al arroyo (fig. 48).

Hay sin embargo un dato que debo señalar, el cuerpo del animal está compuesto por el elemento lobulado de tres colores con manchas que se ve tantas veces presente en las escenas antes descritas.

Lo que enriquece aun más el contenido simbólico del llorón del manantial, es que lo que emerge de las fauces del animal y lo que sale del pecho del individuo es un líquido idéntico. ¿Es su alimento y de él se genera el líquido sustento de la tierra? ¿Es la celebra-

ción del juego de pelota el medio propiciatorio para originar ese sustento?

Rodeando al animal, se ve un círculo que tiene las mismas ondulaciones del círculo perimetral, en el nadan algunos peces que se alternan con unas plantas que parecen hongos y botones de *Nymphaea mex.*

Lamentablemente desapareció la esquina norte del mural, hubiera sido interesante poder comparar las escenas que balancearían la composición de la parte baja de este talud.

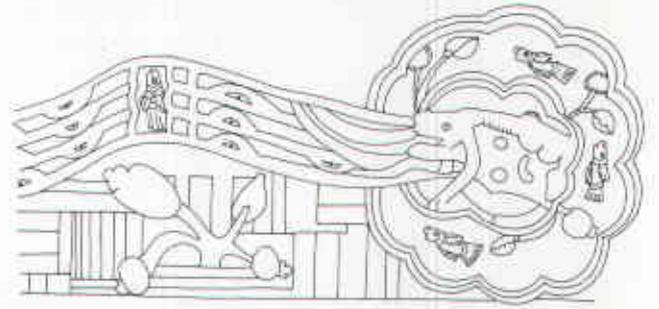


Figura 48.

Escena 16. Desde el punto de vista decorativo, quizás ésta y la siguiente escena sean las más ricas en elementos visuales, probablemente se deba a que es el único talud completo que se conserva de la habitación y si tuviéramos una escena similar en todos los muros, ésta perdería importancia, pero el hecho de que tenga plantas, el arroyo, las parcelas y las mariposas, además de la bucólica apariencia de los participantes genera un gusto estético más cercano a los parámetros occidentales contemporáneos.

Veamos: hay cinco arbustos y tres personajes, las flores de los arbustos son distintas. El primero de derecha a izquierda tiene una especie de botones cerrados y alargados, el tronco es café. El segundo tiene el tronco amarillo y las flores amarillas con café claro tienen una corola doble. Bajo sus ramas un individuo está sentado con las piernas flexionadas, su cuerpo es azul y en la mano derecha sostiene una flor que ha cortado de la mata. Algunos autores han indicado la posibilidad de que esta flor sea un tipo de *Datura*.¹⁰ No quisiera extenderme demasiado en este punto por el momento, es innegable que la utilización de psicotrópicos fue una práctica extendida en el México prehispánico, y en ocasiones, también su nexa con el sacrificio, sin embargo, por lo complejo de este tema, lo abordaré en detalle más adelante.

El siguiente arbusto es el de hoja amarilla con puntitos negros (*Tigridia p.*) similar al que inicia el mural del lado sur. Esta planta está compuesta por la

⁸ Pasztory, E., 1974.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Schultes, R. y A. Hoffman, 1982.*

flor del pétalo largo y otra roja que se ve siempre al lado derecho de la mata. Arriba hay una mariposa, ya mencioné antes las vinculaciones entre esta planta y la mariposa, así como con otros simbolismos presentes en el mural (fig. 49).

Continuando a la izquierda hay otro arbolito al que se acerca un individuo con el lienzo sobre el hombro, vemos en su mano una como semilla café, esta representación ha hecho surgir la idea de que está colectando cacao.

El último arbusto antes de la montaña, es nuevamente el de flor amarilla con puntitos, junto a él está un personaje que ya describí parcialmente al hablar de la escena 15. Con su mano derecha come una hoja



Figura 49.

verde y de su cabeza, como había dicho, emergen dos chorros formados de los mismos colores del arroyo, arriba de él hay una mariposa (fig. 50).

Se ven tres peces en el arroyo, los dos que se encuentran a los lados, nadan en sentido perpendicular al cauce del arroyo. El de enmedio se ve cortado a la mitad y conserva el mismo sentido de la corriente

En donde hay peces, hay una planta entre las parcelas de la parte inferior.¹¹

La de enmedio es una flor de cuatro pétalos que es tan frecuente en las representaciones de flores en Teotihuacán.

Escena 17. Este es el eje visual de la composición, la montaña de la que desciende el agua y que se encuentra exactamente abajo del juego de pelota, de hecho, el personaje que está en el centro visto de frente queda situado en línea recta con la pelota. De sus lados y hacia arriba, puede verse que todas las figuras humanas están pareadas (fig. 51), dos a los lados del monte en esta escena, dos en la escena 8, dos en el interior de la cancha y dos fuera de ella hasta arriba, todos los del lado norte ven hacia abajo, o sea que visualmente todos coinciden en el personaje que está hasta arriba del promontorio y que inicia su descenso hacia el agua. Tiene el cuerpo rojo y un braguero verde, la postura de sus brazos es igual a la de los sujetos sentados sobre las piernas cruzadas, esto es, el brazo derecho extendido y el izquierdo cruzado sobre el pecho, su pelo es igual al del personaje sentado de la escena 14 (ver Tomo I, p. 146, lám. 29).

A los lados de la lomita se ve, a la izquierda un individuo que va ascendiendo, tiene el cuerpo, los



Figura 50.

antebrazos y los muslos azules. La cabeza los brazos, las pantorrillas y su braguero rojos.

Enmedio, sobre el cauce hay un sujeto azul con el cuerpo visto de frente, brazos y piernas entreabiertos, cabeza de perfil. Su braguero es verde.

En el flanco derecho el individuo que asciende es amarillo, tiene el pelo corto de la mitad de la cabeza hacia atrás. Levanta la mano derecha y su brazo izquierdo lo cruza hacia el centro del cuerpo.

En la siguiente porción, hay cuatro individuos, uno, amarillo, asciende, voltea y señala con la mano derecha hacia atrás, cruza el brazo izquierdo por encima de la cabeza. Lleva un braguero rojo.



Figura 51.

Ingresa al agua de clavado un individuo que ya sumergió la cabeza y sólo se ve su cuerpo rojo con braguero verde. Hacia él, nada un individuo del cual sólo se ve el tronco y extremidades superiores. Tiene una orejera verde. Por el otro lado, sale del agua secándose con un lienzo rojo y escurriendo gotas rojas un hombrecito de cuerpo azul con pelo largo y flequillo. Encima de él hay una mariposa.

La otra franja de composición, está integrada por un clavadista de cuerpo rojo, un nadador de amarillo, que lleva *máxtlatl* rojo, éste voltea hacia atrás y echa sus brazos adelante, luego hay otro hombre pin-

¹¹ Estas plantas parecen estar asociadas con el sistema de chinampas, véase Lot, Antonio, 1977.*

tado de azul del que se ve la cabeza y un brazo (casi ha desaparecido esta figura), otro nadador de cuerpo amarillo al que sólo se ve el torso, voltea hacia arriba. Debajo del azul hay otro nadador que sostiene a un individuo que se desliza por la parte central del cauce.

Ya sobre la corriente que corre paralela al talud, están las dos últimas figuras de nadadores. Como en otros murales teotihuacanos, los cauces acuáticos se decoran con ojos.

Muro 4 (sur)

Son unos cuantos fragmentos los que se conservan de este muro, sin embargo, éstos mantienen una relación con el muro norponiente ya que las representaciones de plantas parecen aludir a toponímicos (fig. 52).

Escena 1. De izquierda a derecha hay algunas figuras humanas, una que parece tocar un largo instrumento de viento, otra, lleva una faldilla azul que en la parte posterior presenta una cabeza con los ojos cerrados y un tocado de cintas alrededor de la frente. Parece ser que se trata de una cabeza trofeo. Abajo de ella hay una calavera que tiene las cuencas orbi-



Figura 53.

que se ve sobre el mecate y con un ramo de flores colgando del mismo en la escena 3 del muro noreste.

Enfrente de la calavera, hay una flor de corola doble.

Escena 2. Hay cuatro arbustos que podrían ser toponímicos, el primero tiene en la parte superior una especie de antifaz reticulado del que destacan los ojos que se ven redondos con un círculo negro inscrito, parece gotear algún líquido sobre las flores de cuatro pétalos de la planta (fig. 55).



Figura 52.

tales ocupadas (fig. 53), es difícil precisar el color exacto ya que el fondo es rojo, tiene rayas rojas en la frente y a lo largo de la mandíbula inferior; el contraste se establece porque es un tono muy claro de rojo con algunas áreas blancas. Se ven todavía los dientes de abajo. De frente en la parte superior sale un arbusto de flores de cuatro pétalos.

Las asociaciones con esta representación son varias, puede ser un toponímico, o una alusión al mito transmitido en el Popol Vuh, en el cual la cabeza de Hunhunapú se convierte en un árbol y en una parte posterior del relato, la calavera del héroe hace concebir, con su saliva a la virgen Xquic (fig. 54), madre de los hermanos Xbalanqué y Hunapú.¹²

En Tepantitla mismo, hay dos asociaciones con flores, la primera con la calavera que forma parte de la escena 3 de este muro y por otra parte, la cabeza

El que sigue está como en una maceta rectangular que tiene un rectángulo inscrito, con rayas perpendiculares. Las flores de árbol son también de cuatro hojas, el siguiente no tiene ya, o a lo mejor nunca lo tuvo, ningún símbolo asociado. Del que continúa quedan unos cuantos fragmentos.

El símbolo que acompaña a la siguiente mata, ya casi no se ve, es como un rectángulo arriba de una de las flores. Tiene como base una línea azul.

Escena 3. Arriba hay una flor de doble corola y algunos objetos, uno que parece una vasija amarilla con un ribete azul en el borde, y a la izquierda lo que también parece una vasija trípode con tapadera, el cilindro en azul con algunas líneas y la tapadera en amarillo (fig. 56).

¹² Popol-Vuh, 1984, p. 126.*

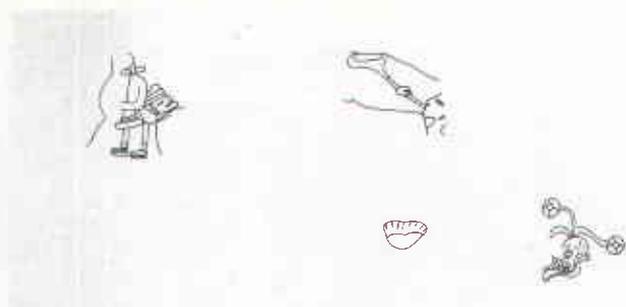


Figura 54.

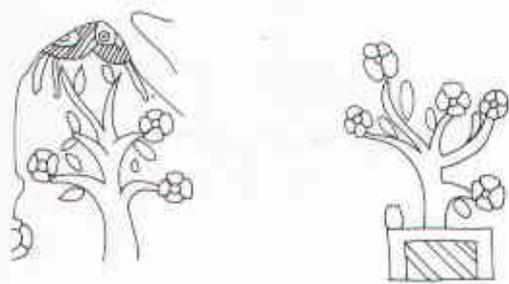


Figura 55.

Abajo se ve otra flor de doble corola. Luego un individuo con el cuerpo rojo, voltea y señala con la mano derecha hacia arriba, el brazo izquierdo se flexiona hacia el frente del tronco.

Junto a esto, hay otra calavera, solo que esta tiene la boca cerrada y parece estar en el proceso de descarnarse, sobre la boca tiene una franja que va a la oreja, de color amarillo, en la franja tiene líneas curvas sobre la mejilla. Parece que tiene pelo y del cuello le brotan cuatro gruesas volutas en azul, amarillo y rojo que caen sobre las flores de un arbusto, que también tiene junto el símbolo lobulado de colores, que hemos visto asociado con el animal del manantial.

Escena 4. Un maguey que se ve como inclinado hacia el este, está acompañado de la flor de doble corola, sólo que aquí no tiene las hojas largas como plumas y está caída hacia la derecha; arriba, está el símbolo lobulado de colores.

El último arbusto que se conserva en este mural lleva una especie de máscara que se ve sobre el ar-



Figura 56.

busto; de arriba para abajo, se perciben dos óvalos colocados con su parte más alargada en posición vertical y están divididos a lo largo con dos líneas oscuras, parecen plumas, luego hay otros dos óvalos que tienen otros inscritos y que son los ojos, un círculo negro que señala la pupila. Lo que ocupa el lugar de la barbilla y la boca es un rectángulo con un borde perimetral azul. En el centro del rectángulo que es amarillo, se ven unas líneas oscuras que forman un zig-zag de cinco líneas (fig. 57).

Como una franja, hasta abajo, se ven los mismos diseños que en los otros muros de la cámara y que se han interpretado como parcelas.

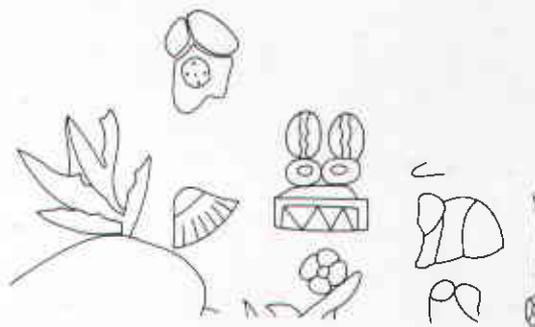


Figura 57.

Muro 5 (suroeste)

Tradicionalmente se conoce este pequeño talud como el de "la ciencia médica", porque se deduce que aquí hay algunos enfermos atendidos por supuestos médicos (fig. 58).

Es un muro pequeño, que tiene la desventaja de recibir directamente los rayos del sol por el hueco del techo con que se cubrió la cámara; esto ha causado que las pinturas hayan prácticamente desaparecido, conservándose mejor en las zonas donde gracias a una columna contigua se impide el asoleamiento (ver Tomo I, p. 148, lám. 40).

Para las descripciones, me apoyo en fotografías que se aclaran con las calcas de Agustín Villagra.

La estructura del mural es la misma de los que hemos analizado, un borde inferior con diseños de líneas rectas formando "petate", plantas entre ellos, un curso de agua y plantas con toponímicos o con símbolos asociados a ellas.

Inicio las descripciones de arriba hacia abajo.

Escena 1. En color azul quedan algunos fragmentos de lo que fue un personaje que sentado lleva un tocado y *maxtlatl*, dirige sus brazos y manos hacia un personaje que yace sobre una línea gruesa, blanca, se apoya con las manos hacia atrás y tiene las piernas extendidas hacia adelante. Aparentemente lleva un tocado "A", probablemente azul. Hemos visto en el

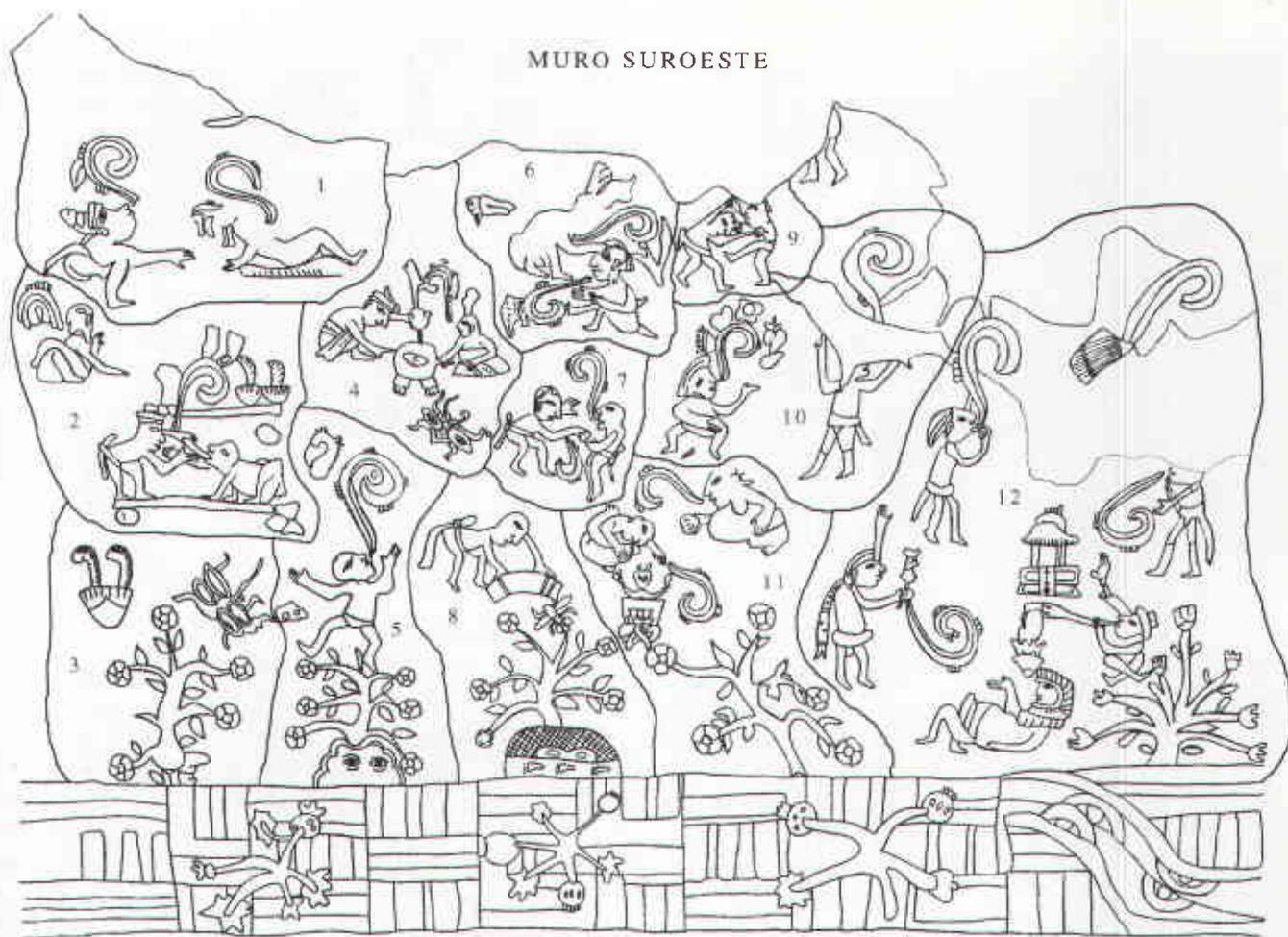


Figura 58.

muro sureste la representación de un taste con marcadores, señalado por una sola línea. Me inclino a pensar que también este sujeto es un jugador de pelota y que se encuentra en una cancha (fig. 59).

Escena 2. Al igual que en la escena anterior, hay un sujeto afuera de lo debe ser otra cancha, esta sí, señalada con las dos líneas. El que está afuera está sentado en una postura aparentemente igual a la primera figura de la escena 9 del muro sureste. Dentro de la cancha hay un individuo cuyo cuerpo conserva un pigmento naranja, está de pie semi inclinado (fig. 60), sobre la virgula llevó un símbolo que ya no es visible. Extiende sus brazos hacia la cabeza de otro sujeto que tenía la postura de las piernas flexionadas y el cuerpo adelantado, apoya sus brazos en el suelo, se ven restos de su braguero, pero ya sin pigmento. Exactamente arriba de su cabeza, está la pelota y arriba de ella, la flor de doble corola, con dos hojas-pluma, abajo de la línea inferior de la cancha, el elemento lobulado de colores, que también se ve bajo los pies del individuo parado y junto, otra flor de doble corola con dos plumas (ver Tomo I, p. 149, lám. 41).

Escena 3. Una gran libélula se acerca a un arbusto (fig. 61).

Escena 4. Habitualmente se dice que una mujer está haciendo tortillas en un comal. Ciertamente hay un objeto redondo, probablemente una vasija, su base

está formada aparentemente por dos borlas, a los lados hay dos personajes que se comunican, el de la izquierda conserva restos del tocado y una faldilla probablemente amarilla, con diseños geométricos (fig. 62), extiende su brazo izquierdo, con algo en la mano que parece entregar al individuo que está a la derecha, sentado sobre sus piernas, en las representaciones prehispánicas, ésta es una postura tradicionalmente femenina. Sin embargo, no tenemos ningún otro dato que nos permita determinar el sexo de este sujeto. Con su mano derecha sostiene algo. Aso-



Figura 59.

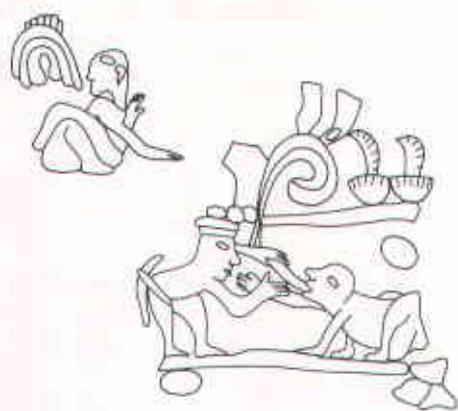


Figura 60.

ciado a su v\u00edrgula hay probablemente una flor (ver Tomo I, p. 149, l\u00e1m. 42).

Junto a la vasija se ve un insecto con alas que va hacia abajo.

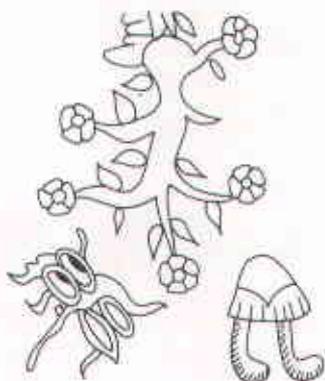


Figura 61.

Escena 5. Un individuo con los brazos extendidos y abiertos hacia arriba, se ve sobre una planta que nace sobre unos ojos. Echa hacia atr\u00e1s la cabeza y sobre su v\u00edrgula, hay un s\u00edmbolo circular parecido al lobulado de colores (fig. 63).

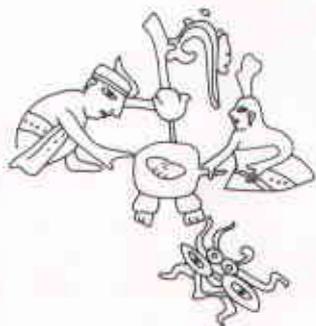


Figura 62.



Figura 63.

Escena 6. Son otra vez dos personajes los que integran esta escena, ambos est\u00e1n sentados uno frente a otro, el de la izquierda posa su mano sobre la cabeza del otro, ambos tienen s\u00edmbolos asociados (fig. 64).

Escena 7. Los dos sujetos de esta escena, est\u00e1n uno frente a otro, el de la izquierda semi inclinado dirige su brazo y mano derechos a la boca del otro individuo, que tiene los brazos pegados a los lados del cuerpo, hacia abajo y las piernas juntas semiflexionadas.



Figura 64.

Esta posici\u00f3n es extra\u00f1a en las representaciones que se han conservado en Tepantitla, en donde como hemos visto, la mayor\u00eda de los personajes se ven en movimiento. En la mano, debe haber tenido algo que ya no es visible (fig. 65).

Escena 8. Tomando un lienzo con dise\u00f1os, un hombrerito se inclina para atrapar un insecto que est\u00e1 sobre un arbusto, que crece sobre un s\u00edmbolo de ojos y en la base tres huellas de pies. Lleva una cinta anudada a la cintura y no tiene pelo (fig. 66).

Escena 9. En ella vemos una manifestaci\u00f3n muy poco frecuente en el arte prehisp\u00e1nico, dos sujetos



Figura 65.

luchan cuerpo a cuerpo, como si fuera lucha greco-romana. Ambos llevan braguero, uno tiene el pelo largo con flequillo y el otro parece que no tiene pelo. El tomar a un individuo por el cabello, es un convencionalismo prehispánico para denotar a un cautivo (fig. 67).

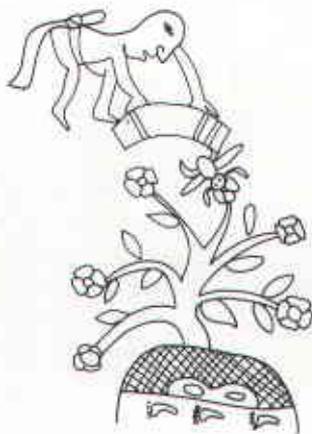


Figura 66.

Escena 10. Ya casi no se distinguen los individuos que forman esta escena, el de la izquierda, tiene la cabeza echada hacia atrás y el brazo zurdo flexionado hacia arriba, mientras cruza el derecho por el frente del cuerpo, su vírgula está cubierta por tres símbolos, que están muy erosionados; podrían ser flores.



Figura 67.

El individuo de la derecha ha desaparecido, sólo se conserva algo del contorno de su figura (fig. 68).

Escena 11. Están sentados, o solamente es visible la parte superior de los dos personajes, ninguno de los dos tiene pelo, y presentan tal abultamiento en la cintura y cadera, que parece que llevaran un yugo. Por la posición y la postura de las cabezas de los dos, el de la izquierda da la impresión de estar recostado

sobre el yugo, para lo cual se apoya en sus dos brazos y manos, que se ven hacia el frente. Lleva en la mano derecha un objeto redondeado similar al que le extiende con la misma mano el sujeto de enfrente, parece algún fruto (fig. 69).



Figura 68.

La cabeza del descendente se dirige hacia un símbolo que parece un pedestal escalonado del que brotan algunas plantas. Está colocado sobre una volutas entrelazadas por la parte inferior.

El arbusto que remata este cuadro, podría tener, como toponímico o símbolo asociado, el pedestal que acabo de describir.

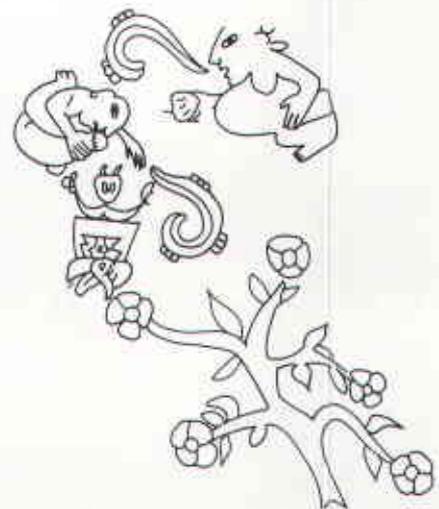


Figura 69.

Escena 12. He agrupado a cinco individuos para esta escena, en sentido inverso a las manecillas del reloj, de arriba a abajo, de pie, mirando al norte, el primer individuo va comiendo o colocando con la derecha algo en su boca, pareciera un cigarrillo (fig. 70). Su otra extremidad se ve señalando para arriba. Tiene el pelo largo, sin fleco, orejeras en forma de gota invertida, desnudo, lleva sólo un braguero o cinta.

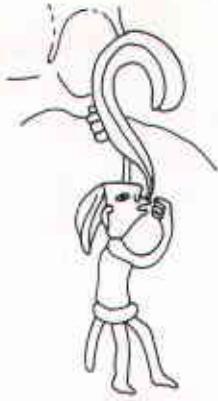


Figura 70.

Hacia abajo, el siguiente personaje está pintado de azul en la cara y de rojo el resto del cuerpo. Lleva un tocado que sale de la frente hacia atrás. Tiene un braguero azul y repite la postura de los brazos del individuo anterior, éste tiene en la derecha una flor o una sonaja de mango largo. Sobre este brazo se ve un diseño de ondas que provoca la impresión de que se estuviera descarnando.

La postura de su cabeza con relación a su cuerpo es muy extraña, parece separada del tronco, puesto que se ve adelantada de una manera que es imposible colocarla. De hecho, pareciera que de su cuello saliera un chorro de sangre. Está impresión la da el lienzo de diseños geométricos, por la manera como lo lleva colocado alrededor del cuello (fig. 71).



Figura 71.

El tercer sujeto, está acostado con la cabeza levantada, se apoya sobre el brazo izquierdo al tiempo que levanta en zig-zag el derecho. Tiene un complejo tocado que parece un yelmo de ave sobre el que se ve una flor. Su vientre es muy prominente y lo cubre con un lienzo. Las piernas están apoyadas y flexionadas. Exactamente debajo de él comienza un cauce de agua.

Junto a él hay un arbusto, el último de este muro que tiene representado entre sus ramas a un sujeto con las piernas entrelazadas por el frente. Tiene la cabeza para atrás, lleva un tocado como sombrero. Su vista se dirige a una pequeña construcción, de la que se ve la fachada, con una puerta central y un

remate superior de tres elementos. Sólo se conserva una parte del último personaje. Esta última escena está casi totalmente destruida (fig. 72).



Figura 72.

Muro 6 (noroeste)

Son muy pocas las figuras que todavía existen de este muro, la franja de milpas en la parte baja, algunas representaciones de seres humanos y plantas, que comparten las características de los otros murales de Tepantitla, muchos de ellos con símbolos anexos o inscritos, lo que nos hace suponer que se trata, una vez más, de toponímicos (fig. 73).

Escena 1. La he conformado con cuatro arbustos y algunas figuras humanas. El primer árbol nace de un manantial, es muy curioso que para adaptarse a la composición del mural, su tronco se dirige en dirección opuesta a la cenefa aladaña. Junto está un individuo con los brazos abiertos hacia el frente, lleva *maxtlatl* y su vírgula casi ha desaparecido.

Su pierna izquierda se adelanta y queda junto a otro arbusto, de flores amarillas de cuatro pétalos. En las parcelas se ve una planta que pudiera ser de calabaza. Junto al arbusto de flores hay una planta de nopal y arriba hay restos de otra figura humana que se dirige a la anterior con las manos entrelazadas y un bastón en ellas (ver Tomo I, p. 150, lám. 44). Dándole la espalda a este sujeto, está una figura de



Figura 73.

un hombre sentado en el suelo, con las piernas flexionadas (fig. 74).

Escena 2. Una gran flor, de pétalos rojos y cáliz azul, conserva encima restos de la cabeza de un animal, pudiera ser una serpiente que es roja y tiene las fauces entreabiertas, a un lado quedan los pies de algún personaje que se veía sobre una planta de fru-

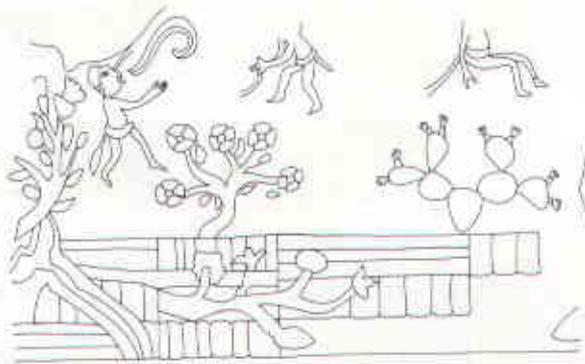


Figura 74.

tos redondos, negros. Junto a ella casi borrada se aprecia la figura de un felino que está colocado entre la flor de doble corola con dos hojas como plumas y el símbolo lobulado de colores. Hacia las parcelas, detrás del felino hay una figura verde y amarilla que no es identificable (fig. 75).



Figura 75.

El árbol contiguo tiene en su base una figura humana de pie con los brazos cruzados sobre el pecho,

delineada en rojo, está inscrita en una pequeña montaña de la que nace la mata.

A un lado, otra figura humana, que voltea y señala con su brazo, apuntando un dedo hacia arriba. Su brazo izquierdo en la espalda se dirige para abajo. Sobre la vírgula tiene una pelota azul que descansa sobre una base rectangular (fig. 76).

Entre las parcelas parece haber un cauce de agua.

Escena 3. Lo que resta del mural son algunas plantas; una con base en donde se apoyan unos ojos y en lo que sería el pelo, si fuera una cara, unos pétalos amarillos.

Muy poco visible, a la derecha, arriba la parte baja de un personaje.

Debajo de la planta, entre las parcelas se forma una remolino.

Los otros arbustos del mural están sumamente deteriorados. Se alcanzan a ver los restos de dos (fig. 77).

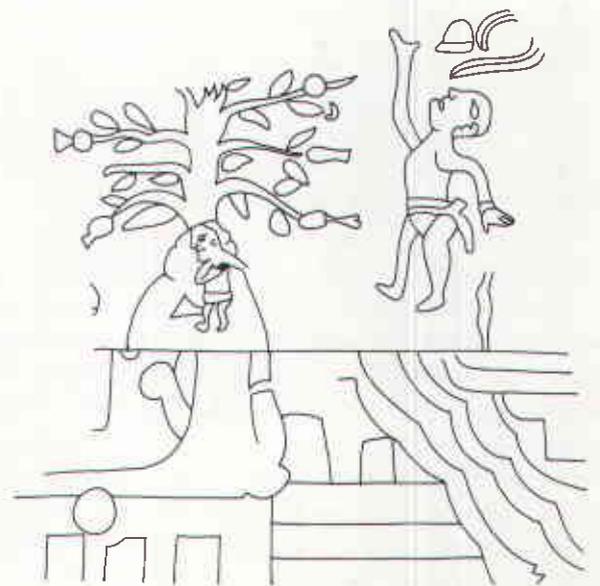


Figura 76.

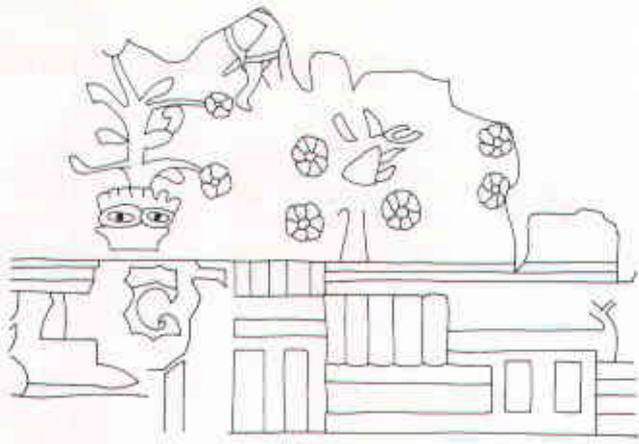


Figura 77.

Los tableros

La parte que está más dañada de los murales de esta cámara, son los tableros, como sucede en la mayor parte de los recintos en Teotihuacán. La explicación que tenemos es que al caer las techumbres de los edificios, cubrieron con sus escombros las partes bajas de los muros, protegiéndolas al paso de los siglos de su desaparición.

La reconstrucción realizada con base en las calcas de Villagra, se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México y la mayoría de los dibujos y fotos que muestran completas las escenas, están basadas en esos dibujos y en la pintura del museo. *In situ*, se conservan algunos fragmentos, que son más numerosos en el muro sureste que en el noreste y que al menos nos permiten conocer los colores originales de la representación.

La iconografía se basa en los dos aspectos fundamentales que encontramos en todos los murales, agua líquido y plantas o flores.

Quiero destacar que Esther Pasztory identifica a la deidad central y a los oficiantes como seres de sexo femenino, porque según su lectura, llevan faldilla y *quexquémil*.

De arriba hacia abajo, la decoración del muro tiene la cenefa que remata y que es igual a la de los Tláloc acuáticos de perfil; del borde superior nacen unas plantas. Estos Tláloc de perfil, tienen el rostro aparentemente amarillo.

La figura central (ver Tomo I, p. 144, lám. 19) y las dos de perfil están paradas sobre una serie de volutas que muestran alternadamente, elementos de la cenefa acuática; estrellas, criaturas y caracoles marinos. En su parte inferior, tiene lo que parecen unas plantas, que tal vez sean acuáticas o cauces de agua y que son iguales a los que se ven a los lados de la montaña que aparece en el talud. El ritmo de las volutas es del centro hacia los lados.

El conjunto de los elementos iconográficos de la deidad es muy complejo, algunos la asocian muy claramente con el agua y la vegetación.¹³ De sus manos

brotan gotas de agua, de manera idéntica a la mano que está sobre el cuerpo de la mariposa de la Zona 5A, tiene una máscara bucal y orejeras iguales a las de Tláloc, sus ojos están representados como si fueran un bastón de juego de pelota igual al de los jugadores del muro noreste, su tocado tiene una ave como la de la deidad alada de la Zona 5A, la planta que sale del tocado tiene mariposas y las flores que rematan las ramas, son iguales a las de la cenefa vegetal.

Por último, las aves que están sobre la planta, llevan sobre el pescuezo un lienzo de diseños geométricos.

De abajo hacia arriba, se encuentran las plantas o corrientes de agua verde, unas figuras amarillas que parecen dientes, nacen de una línea verde ondulada, que está acompañada de otra línea igual en azul. Hay un rectángulo amarillo en cuyo centro se ven esparcidas lo que pudieran ser semillas. Continuando el orden ascendente, hay una línea azul, luego una franja con óvalos y círculos verdes, enamarcados por una lista roja. Seguido de una cenefa de estrellas rojas sobre azul que inscriben un rectángulo rojo con círculos concéntricos verdes, iguales a los de la base del marcador de juego de pelota del muro noreste.

La cenefa de estrellas está rodeada de flores de cuatro pétalos, alternadas con flores de doble corola y cáliz¹⁴ sobre una guía café rojiza de la que salen hojas verdes, todo ello sobre el fondo rojo, que parece rematar a los lados con un rectángulo de líneas azules, una franja amarilla y un remate de plumas verdes.

Hacia arriba están las volutas que parecen emerger de la máscara bucal de Tláloc y que son de estrellas azules sobre fondo rojo.

Sobre ellas, una franja amarilla divide el siguiente diseño, que es un rectángulo alargado que tiene dibujos geométricos formados por líneas y rombos verdes sobre rojo. Dos bastones de juego de pelota del muro noreste tienen este mismo diseño.

Encima del bastón hay un rectángulo en cuyo interior se ve una máscara de ave rodeada de un pectoral y a los lados del mismo se ve un remate formado por triángulos amarillos y rojos encontrados. Todo se remata con plumas verdes.

Sobre ellas nace una planta de doble tronco entrelazado, los troncos y ramas son muy gruesos, uno es amarillo y el otro rojo, en el cuerpo de los troncos se ven mariposas de diversos colores. Alrededor de la planta hay varias figuras de aves y en el centro, pendiente de un hilo, tal vez una araña.

A los lados de la figura central se ven dos personajes, quizás oficiantes que, según la reconstrucción de Villagra, portan un tocado de ave con plumas verdes, orejeras circulares con un remate de trapecio, una capa sobre los hombros, similar a la del jugador de pelota del muro noreste y faldilla semejante a la de los otros jugadores de ese mismo muro.

¹³ Caso, A. 1983.*

¹⁴ Según el Ing. Murillo, puede tratarse de flores de nopal.

Sus sandalias son muy galanas, en una mano sostienen una bolsita y de la otra, le brotan, a la del lado norte, hacia arriba una vírgula con símbolos verdes, quizás un *chalchihuite* y un corazón y hacia abajo riega una corriente de *chalchihuites* bordeado de lirios; a la del lado sur, es casi igual, salvo que de su mano derecha surgen lo que pudieran ser semillas.

Cenefas y marco del tablero

Como la mayoría de los muros pintados de Teotihuacán, la cámara del llamado Tlalocan, tiene cenefas que delimitan la composición y separan las distintas áreas, taludes, tableros y los marcos de las puertas.

Las cenefas, generalmente están compuestas por elementos que se entrelazan formando una especie de trenza muy suelta, resaltada con mascarones, escudos o emblemas que le dan particularidades especiales a cada una de ellas.

En la cámara del Tlalocan, las franjas entrelazadas son alusiones al agua, o a líquidos, no solamente las que dividen el talud del tablero, sino también las que enmarcan las puertas, que se integra con lo que parecieran los tallos de una planta, que remata con flores de las que escurre líquido.

La combinación de formas y colores es de una gran armonía y la repetición de los motivos que las adornan, le confiere un ritmo que refuerza la sensación de dinamismo que tiene toda la composición.

En el centro y las esquinas de los muros, se ven mascarones frontales de Tláloc que en el resto de la cenefa están de perfil (ver Tomo I, p. 150, lám. 45).

Los mascarones son verdes con algunos acentos en otros colores, por ejemplo las anteojeras y la boca que son rojas, mientras que el centro de los ojos es azul.

El tocado está formado por tres franjas paralelas sobrepuestas, de abajo hacia arriba en primer término está la más ancha y se decora con tres medallones rectangulares que tienen una cruz inscrita, roja, rodeada de verde, con un centro azul (fig. 78). Hacia arriba, el tocado está bordeado por un filo formado por plumas amarillas y rodeándolo, otro borde de plumas, ahora verdes.

Entre la base del tocado y la cabeza, como si fuera su pelo, le brotan unos chorros de líquido, similares a los que le salen a la figura de la escena 16 del muro sureste, uno azul y otro rojo, están separados por una delgada franja blanca y tienen ojos.

Sus orejeras están formadas por un círculo y un trapecio y la nariz se delinea con rojo.

En la boca lleva un lirio acuático (*Nymphaea m.*) de tallo rojo, la hoja verde, un botón amarillo y unas como plumas en azul, rojo, verde y amarillo. Los dientes y los colmillos son rojos.

Los mascarones carecen de cuerpo o de algún apoyo, sólo se ven las manos, que están abrazando lo que pudieran ser dos vasijas que duplican la imagen pero con un tocado distinto, ya que está formado por

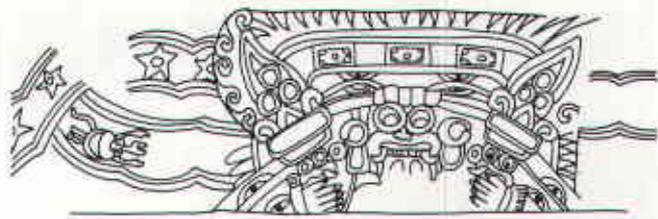


Figura 78.

una especie de gorro cónico bordeado por una lista verde, una amarilla y el centro azul delineado todo con rojo. El centro del cono está decorado con tres círculos, tal vez conchas, rojas, bordeadas en verde, que se ven dispuestas como pirámide, dos abajo y una encima. Hacia abajo se ve otro elemento central en forma de cono y lo rematan a los lados sendas volutas, que se apoyan sobre un rectángulo verde delineado en azul.

Las manos son verdes, las uñas rojas, y tienen un puño de plumas que salen de un filo verde. Después, lo que pudiera ser su brazo, está azul.

Los mascarones de perfil, tienen un tocado de plumas verdes que salen de una rodela formada con círculos concéntricos; el primero semeja plumas verdes, luego uno rojo, uno amarillo y el centro verde. La base del tocado es como un moño formado por cinco rectángulos verticales, alternando tres rojos y dos verdes, de ellos salen hacia cada lado unas cintas, de una lado dos verdes y una roja al centro y del otro lado dos rojas y una verde al centro (fig. 79).

Su cara tiene los mismos colores de los mascarones frontales, la orejera es verde y se forma con un elemento circular con otro círculo inscrito y remata con un rectángulo que tiene otro rectángulo inscrito.

En el cuello lleva como un pectoral verde con rojo rematado a los lados por dos franjas horizontales rojas delineadas con verde.

De su cuello brotan gotas, pareciera que este líquido fuera lo que forma las corrientes que se entrelazan para integrar la cenefa.

Deseo resaltar que en el muro sur, hay una calavera que se encuentra sobre unas flores y de su cuello, también salen gotas.

En el lado sur del muro sureste, la cenefa conserva mascarones de perfil que en lugar de las gotas, tienen tres círculos como plumones, tal vez una alusión a sangre o a sacrificio.¹⁵

Las franjas que conforman la cenefa son todas onduladas; una azul con estrellas rojas de cinco picos y con un centro circular verde.

Otra es de ganchos verdes sobre rojo, que se repite invirtiendo los colores, los ganchos azules sobre fondo rojo y finalmente la última es roja, delineada en verde y en su interior se pueden ver unas criatu-

¹⁵ Nicholson, H., 1971.*

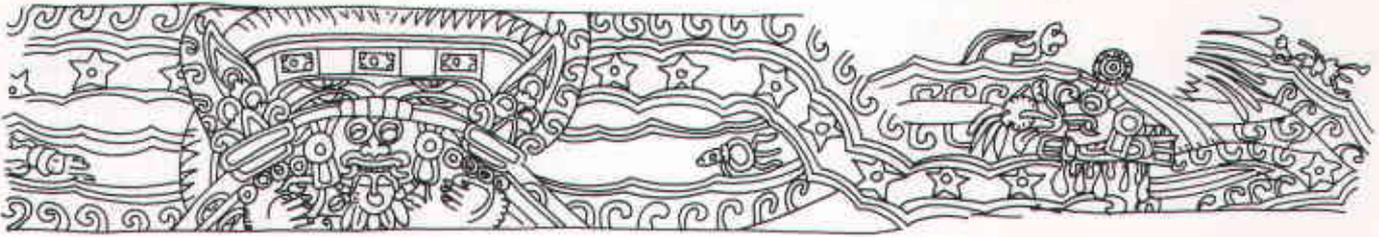


Figura 79.

ras probablemente marinas cuyo cuerpo está integrado por una valva roja, azul y amarilla y con el cuerpo verde. De su boca sale en ocasiones, un chorro.

Alrededor de la puerta se encuentra una cenefa diferente, que está separada de la de los Tláloc verdes por otra lista ancha, verde, decorada con ganchos ondulantes rojos con una línea central azul. Esta franja verde está limitada por una lista roja que sirve de base a la cenefa que rodea la puerta.

Nuevamente la alternancia de los motivos y los colores provocan un impacto de gran plasticidad.

La temática de esta cenefa es diferente porque son plantas con hojas y flores combinadas con líquidos que emergen de las corolas de las flores.

Los Tláloc de esta cenefa están vistos de frente y sus colores son diferentes ya que el rostro es amarillo con las anteojeras rojas y el centro de los ojos azul. Su boca está delineada en verde sobre rojo, la nariz es similar a la de los otros medallones frontales y los dientes y colmillos también. Asimismo, la planta que lleva en la boca es casi igual, porque en este caso, la hoja tiene un centro amarillo (fig. 80).

Su tocado solamente tiene el moño que se forma con un óvalo central y dos laterales rojos, alternados con dos verdes, todos ellos delineados en azul. Remata con cintas que alternan los colores a cada lado.

Lleva unos sartaes de piedras verdes en el cuello y de la cabeza brotan tres chorros de líquido con ojos y gotas, dos azules y uno amarillo.

Estos chorros caen hasta otra franja azul con estrellas rojas de centro verde y de sus ondulados contornos salen hacia un lado, unos ganchos alargados decorados afuera con hojas y adentro con ojos y con unos óvalos con puntitos. Los ganchos rematan en unas flores de cáliz verde y con su corola ornada con una franja transversal en un color contrastante, tres círculos como cuentecitas y tres ojos de los que brotan líneas onduladas o sartaes de cuentas rematados en una borla.

Vemos entonces que la temática de las cenefas vincula a un ser que comparte las características iconográficas del Tláloc mexica, vinculado con el agua, con las plantas y con plantas alucinógenas como veremos más tarde al hablar de forma, composición y símbolos.

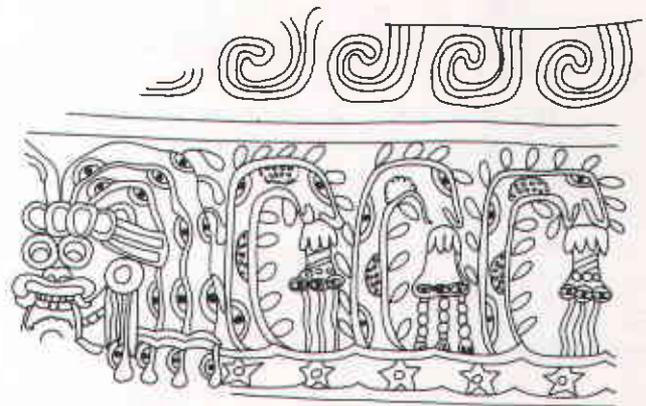


Figura 80.

Cámaras de los sacerdotes sembradores

Al oriente de la cámara del juego de pelota, se conservan, en un cuarto adjunto, las figuras de seis personajes que conformaban una procesión. Por los restos de pintura que aún existen en este cuarto, podemos inferir que la procesión salía del lado sureste, continuaba sobre el muro sur, en dirección al este, seguía en el lado oriente de esta cámara y posteriormente sobre el muro norte, rumbo al poniente, para terminar sobre la pared noroeste, rematando en la puerta, esto es, daba la vuelta completa a la habitación, saliendo de la puerta y volviendo a ella. En el costado poniente de la cámara del llamado Tlalocan, se encuentra otro recinto que tiene pinturas similares a las de los llamados sacerdotes sembradores, se conserva sólo una figura completa, las demás están sumamente deterioradas.

Es notorio que estas pinturas no fueron realizadas por la misma mano y según observación de Beatriz de la Fuente, los dos primeros individuos del muro suroeste, debieron haber sido pintados por la misma mano, en tanto que el resto de los que han sobrevivido

do fueron realizados por un pintor con menor calidad de línea.

Hay otros muros en el conjunto de Tepantitla que conservan restos de figuras de individuos que forman procesiones, los había en el pasillo de acceso al Tlalocan y en el recinto al que Miller da el número 7. Sin embargo, las figuras de este último cuarto son diferentes, ya que es visible una mayor porción de las piernas del personaje, y la izquierda se flexiona, haciendo evidente la rodilla. Están gravemente deterioradas.

El atavío de los personajes que se han preservado en las cámaras adyacentes al la del Tlalocan, es idéntico, salvo por las bolsas que están decoradas con cabezas de diferentes animales, en algunos casos, se ven las patas delanteras de los mismos (fig. 81).



Figura 81.

Llevar un yelmo con la figura de un saurio, posiblemente un lagarto o caimán.

El tocado está rematado con plumas largas que caen hacia la espalda del individuo, las plumas se sostienen de una serie de ganchos de los que cae una gota. Estos ganchos, Von Winning los identifica como cuchillos curvos.¹⁶ Salen de una franja que en el primero es amarilla y en los otros, azul. Esta franja enmarca a otra más ancha, roja y a la vez éstas envuelven otra hilera de plumas verdes, que rodean el ojo del saurio.

Sólo se ve la mandíbula superior del animal, que tiene la nariz conformada por un gancho y lo que serían sus escamas, son similares a los ganchos de la parte superior del tocado. De éstos también cae una gota. Los dientes, colmillos y muelas están colocados bajo una franja azul.

El último molar se ve sobre el flequillo de los personajes, cuyos ojos están decorados con una franja en rojo muy tostado, que se repite sobre la mejilla. También sobre la mejilla se observa un diseño en forma de T, de color más claro. Tienen la boca entreabierta y se alcanza a ver parte del cuello. Una parte de la orejera roja con blanco se distingue en el borde del tocado.

El traje tiene un remate en el cuello con una cinta azul y cuadros orlados por otra franja azul que se

remata con plumones o conchas azules rodeadas por dos tiritas rojas.

Se adorna con unas como trenzas que rematan en un trapecio. Por las distorsiones de la perspectiva, me parece que estas trenzas pudieran estar colocadas a sus costados ya que en el centro de ambas, en lo que sería el pecho del personaje, se ve una especie de pectoral integrado por un rectángulo en cuyo interior hay una figura similar a un ojo. El rectángulo está rematado por diseños azules, blancos y amarillos. Tanto las trenzas como el pectoral rematan con plumas. Su *maxlatl* está decorado con líneas azules y amarillas y con círculos azules. Las glebas también rematan con plumas. En la espalda tiene una pieza similar al pectoral, solo que más alargada y de cuyo centro salen plumas rojas.

Las sandalias se conforman con un rectángulo con dos círculos inscritos, azules, una franja del mismo color y otro cuadro, decorado también con círculos celestes. Hacia el pie tiene unas tiritas del mismo color.

De la mano derecha fluyen dos corrientes, una hacia arriba, en forma de volutas, y hacia abajo, recta.

La superior está decorada con conchas, cabezas de animales, manos y *chalchihuites*. Se alternan flores y el escalón propio de las vírgulas. La última voluta remata con una flor de la que salen botones de *Nymphaea mex*. Es curioso que estas volutas que parecen vírgulas salgan de la mano de los personajes y no de su boca. En la que nace hacia abajo, se observan óvalos que se han interpretado como semillas y de ahí el nombre de la cámara. Las flores que orlan este chorro son las mismas que las de la parte superior.

En la mano izquierda llevan la bolsa decorada con diferentes diseños geométricos y los animales parecen ser felinos y cánidos (fig. 82).

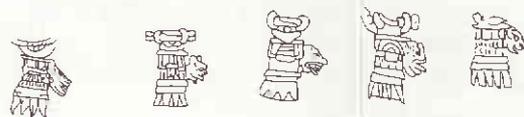


Figura 82.

Cenefa

La cenefa de esta cámara se forma con los cuerpos entrelazados de serpientes emplumadas que rematan en una cabeza de la que brota un chorro y su cola termina en crótalos.

Tiene las fauces entreabiertas y de la misma brota una corriente que se forma por cuatro franjas alternadas de azul y rojo. La primera es de ganchos y en las otras tres se ven ojos (ver Tomo I, p. 152, lám. 52).

¹⁶ Von Winning, 1987b.

Los crótalos se forman con cuatro segmentos, que disminuyen de tamaño. Son rojos bordeados en azul y decorados con círculos claros. El último remata como una doble voluta.

Las plumas son verdes y la región ventral roja con diseños en azul. Sobre el cuerpo se pintaron medallones emplumados que tienen ojos bordeados de plumas (fig. 83).

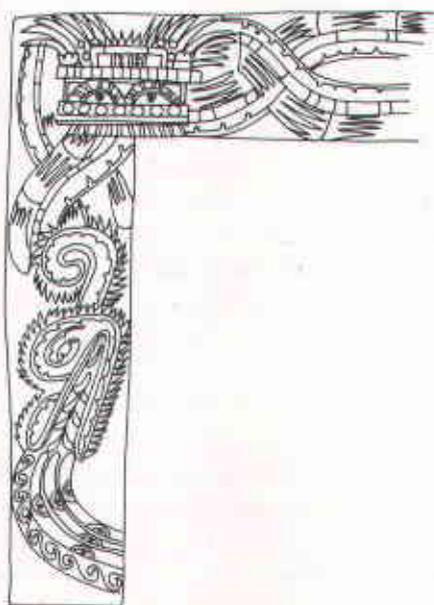


Figura 83.

Corredor de acceso

En el costado sur de la cámara del Tlalocan, se encuentra el acceso que conserva algunas pinturas.

En el lado sur, sobre el muro derecho del dintel queda el fragmento de una cenefa de líneas muy rectas, que contrastan con las suaves líneas de las cenefas descritas anteriormente (fig. 84).

Aparentemente estaba representado un cauce acuático, tiene dos franjas decoradas con ojos bordeados de plumas y otra franja azul con ganchos verdes. Sobre las franjas hay algunos trozos de un emblema rematado con plumas, sin embargo, casi no podemos apreciarlo debido al mal estado del mural.

Sobre la pared sur hay restos de una planta plena de elementos simbólicos. Es de líneas onduladas, en un rojo muy claro bordeada de círculos verdes y con el interior decorado con conchas, caracoles, cabezas de animales y *chalchihuites*; tiene cuatro ramas, una remata con un par de ojos, otra con una flor compuesta por una parte de tres pétalos y de ahí nace una corola en forma de campana que se remata también con ojos de los que escurren gotas que a su vez, terminan en ojos, debajo de la flor en forma de campana, hay otra rama que acaba en otro par de ojos y finalmente hasta abajo hay nuevamente una

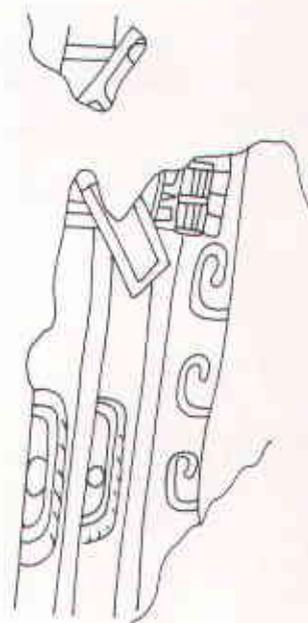


Figura 84.

flor de tres pétalos de donde fluyen gotas con ojos (fig. 85).

Sobre el tronco hay un emblema con plumas verdes y lo que parece un corazón; esto reposa sobre un ojo bordeado de plumas verdes (ver Tomo I, p. 141, lám. 7).

Hacia la derecha se encuentra otra cenefa, de flores similares a la de campana que aquí remata con tres ojos. El tronco de la planta tiene ojos pintados en el centro que se alternan con unos óvalos con puntos. De la parte exterior de la rama nace una gota azul con un ojo sobrepuesto. El remate de la planta



Figura 85.

es nuevamente un emblema emplumado que se decora en su parte central con dos cabezas de serpientes, verdes con las fauces entreabiertas mostrando los colmillos. Hay un rectángulo lobulado que tiene cuatro ojos y un círculo en el centro (fig. 86).

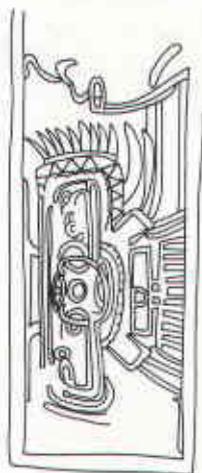


Figura 86.

Los escudos rojos

Sobre los muros de las cámaras 3 y 5 y del Pórtico 3 de Miller, hay unos escudos rojos que tienen plumas alrededor. En su parte central se ven algunos diseños geométricos. De abajo hacia arriba hay un rectángulo que se amplía con líneas subsecuentes hasta la tercera que remata con dos volutas. Sobre ellas hay círculos y rematan en la parte superior unos ganchos. El borde lo conforman dos líneas de color claro y alrededor del círculo se ven las plumas (fig. 87).



Figura 87.

Al comparar los diseños de estos escudos y la decoración del marcador de pelota de Tikal encontrado en la zona 6-C-XVI,¹⁷ así como de la parte posterior de la palma con cabeza humana y escudo de la

Costa del Golfo, perteneciente al Clásico Tardío, y actualmente en el Museo de la Universidad de Princeton, guardan una gran similitud (fig. 88).

Esta similitud, se debe resaltar, no sólo por la coincidencia formal, sino porque tienen diseños similares en el centro. Para los propósitos de este trabajo, creo que nos permite inferir con legitimidad, que los escudos de estas cámaras son marcadores de juego de pelota.

Los Tláloc rojos

Este pórtico o corredor de Tepantitla está decorado con figuras en el talud y en el tablero, que se han llamado los Tláloc rojos, y que según Pasztory es una deidad asociada a la guerra, para la cual propone el nombre de Tláloc B.¹⁸

En realidad, como sucede con muchas figuras teotihuacanas, ésta es una figura compuesta por diversos elementos, algunas partes del cuerpo humano, otras de animales y algunas más de tipo simbólico que conforman un icono de difícil lectura e interpretación.

Después de un cuidadoso análisis de las figuras de los llamados Tláloc rojos, he llegado a la conclusión de que estas pinturas no guardan ninguna relación iconográfica con el resto del conjunto de Tepantitla.

La explicación de ello me parece obvia, ya que según Pasztory, estas imágenes no corresponden a la época en la que eran visibles las que hemos reseñado.

Como es el propósito del trabajo el análisis de las pinturas de Tepantitla, incluyo dibujos de estas figuras (fig. 89).

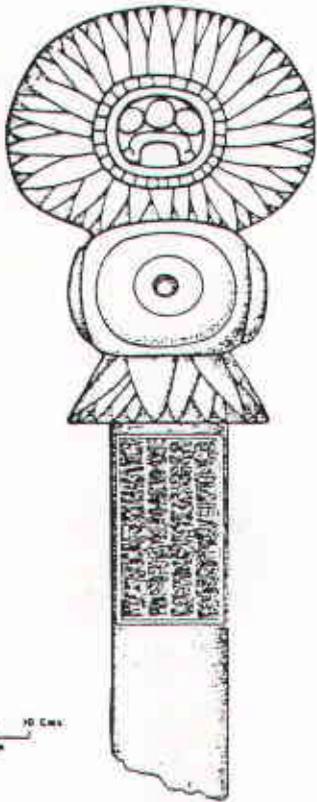
El juego de pelota

El juego de pelota es una de las actividades más complejas dentro de la ideología prehispánica, abarca una amplitud cronológica y territorial tan amplia, que esto necesariamente debió haberle conferido modificaciones a lo largo del tiempo y a pesar de que tuvo un trasfondo ideológico común muy profundo, al cual me referiré más adelante, los habitantes de las regiones de Mesoamérica lo practicaron con profusión, de maneras diversas.

A continuación voy a exponer las diversas modalidades de juego de pelota que se pintaron en los muros de Tepantitla, para compararlas después con las manifestaciones plásticas de otros tiempos y otros lugares que reproducen la práctica de este juego sagrado de los antiguos mexicanos.

¹⁷ Laporte, J. P., 1989.

¹⁸ Pasztory, E., 1976.



Tikal.



Palma de la Universidad de Princeton.



Tepantitla.

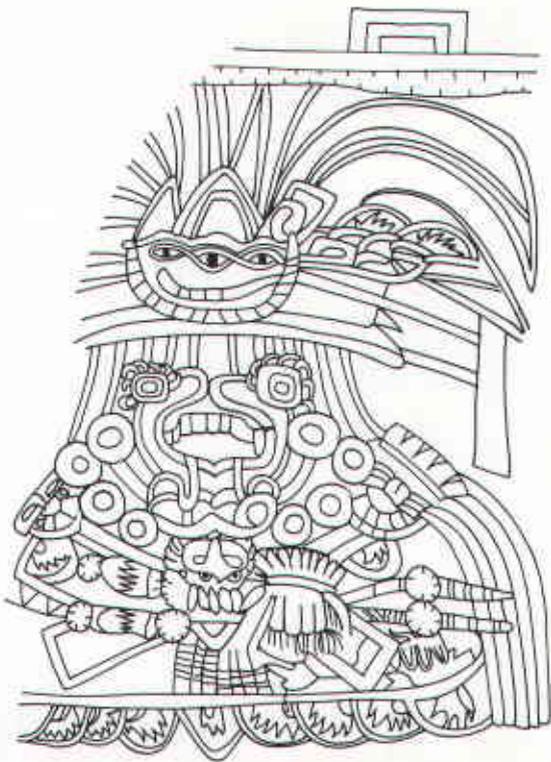


Figura 89.

Variedades de juego de pelota representadas en los murales.

1) Con bastón por arriba, en el muro noreste.

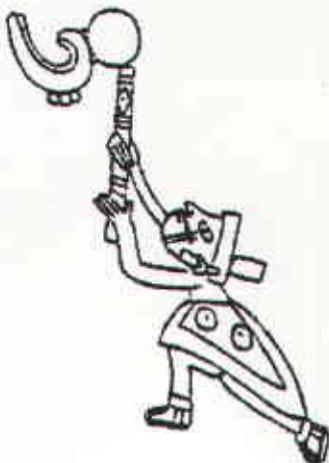


Figura 90.

2) Con bastón por abajo en el muro sureste.



Figura 91.

3) Con yugo, el personaje que sostiene la cuerda en el muro noreste.



Figura 92.

4) Con el pie en el muro sureste.



Figura 93.

5) En cancha sin marcadores, probablemente ulama, en el centro del muro sureste y dos más en el muro suroeste.

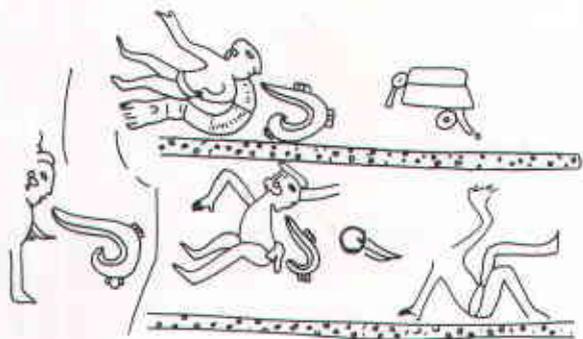


Figura 94.

6) En cancha con marcadores, en el muro sureste.

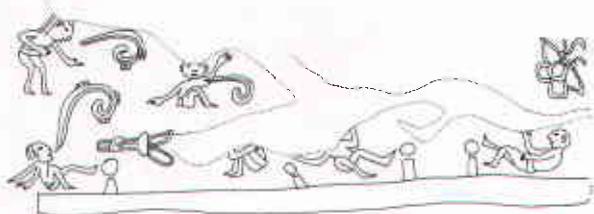


Figura 95.

7) Con marcadores móviles, en el muro noreste.



Figura 96.

8) En cancha escalonada en el muro noreste.

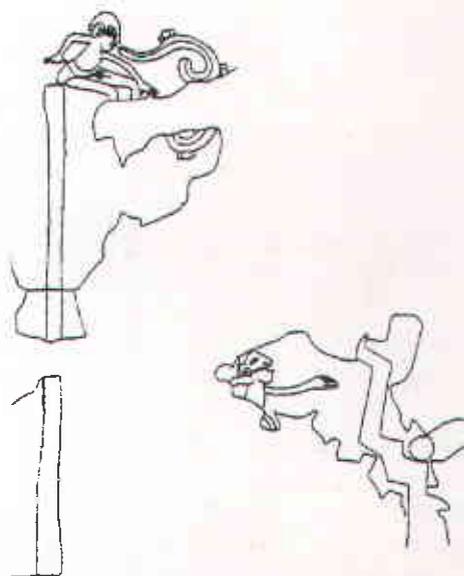


Figura 97.

Si observamos detenidamente, los jugadores representados son físicamente diferentes, esa diversidad la podemos observar en los personajes de varias escenas, por ejemplo: en la danza alrededor de la mariposa.

El tamaño de la pelota cambia según la modalidad de juego que está representada. Por ejemplo en la zona maya, la pelota se ve de gran tamaño con relación a los jugadores. En la práctica contemporánea del juego, el tamaño de la pelota es también diferente de acuerdo a las modalidades.

Podemos observar que en muchos de los individuos que aparecen jugando a la pelota, tienen el pelo cortado en mechones asimétricos, como lo llevan numerosas figurillas de jugadores hechas en terracota.

Desde los primeros contactos con los conquistadores, se hizo evidente la gran importancia ritual del juego, como testimonio de ello, se han encontrado 700 canchas desde Arizona hasta Nicaragua, incluyendo el Caribe.¹⁹

Son muy numerosos los estudios tanto de especialistas nacionales como extranjeros que se han dedicado a la investigación del juego de pelota.

Desde el punto de vista de la arquitectura, existen disertaciones sobre el tipo de construcción, la orientación y tamaño de la cancha,²⁰ los elementos que la integraban: taludes, anillos, marcadores, etc.²¹ las estructuras asociadas a las canchas como los temazcales,²² *tzompantlis* o muros.

¹⁹ Scheffler, L., 1985*; Haury, E., 1965.*

²⁰ Borhegyi, S., 1980*; Taladoire, E., 1981.*

²¹ Solís, F., 1975.*

²² Taladoire, E., 1975.*

Se ha analizado la práctica del juego de pelota como una manifestación religiosa vinculada con el cosmos y la fertilidad de la tierra, lo que la asocia a numerosas deidades que se ven representadas en relieves, pinturas y códices.

Alrededor del juego de pelota gira el más extraordinario relato que se conserva de la cosmogonía maya: el Popol Vuh.²³ En la narración, Xbalanqué y Hunapú, una pareja de gemelos, siguen el ejemplo de su padre y su tío, Vucub Camé y Hunhunapú, quienes descendieron al Inframundo y jugaron a la pelota con los dioses de la muerte.

Gracias a los nuevos encuentros, los dioses subterráneos son derrotados y muertos por los gemelos prodigiosos, la vida y la muerte se hermanan con el juego, en una alegoría de la lucha del día y la noche.

Para los etnólogos y antropólogos, la supervivencia del juego de pelota ha sido una sustanciosa veta de investigación; las modalidades que se juegan en los distintos lugares de México, la vestimenta y los utensilios, la fabricación de la pelota; son aspectos de la práctica prehispánica que han llamado poderosamente la atención de los investigadores desde hace varias décadas.²⁴

No es el objetivo de este trabajo el analizar exhaustivamente todas las connotaciones simbólicas, sociales o políticas del juego de pelota, sin embargo, tratar de brindar una visión sobre algunos aspectos de su práctica que en mi opinión son necesarios para comprender mejor las pinturas de Tepantitla.

Su difusión en tiempo y espacio, no ha sido totalmente esclarecida a la fecha; creo que una práctica que abarca tantos siglos y un espacio geográfico tan amplio, necesariamente tiene que ir contrayendo simbolismos nuevos al paso de los años. De ahí que, algunos elementos desaparecen y otros se incorporan, y a pesar del abundante material arqueológico conocido, no es posible fundamentar debidamente todas las implicaciones y modificaciones que fue sufriendo.

Se ha establecido que muy probablemente haya tenido su origen desde el Preclásico o Formativo en la zona de la Costa del Golfo, esto es, desde la época olmeca.²⁵

No sólo es importante el hecho de que en esta zona sea más fácil la obtención del hule, sino que las hipótesis sobre su realización entre los olmecas abarca desde la temática del Monumento 19 de La Venta y la posibilidad de que esté representado, o no, un jugador de pelota; hasta la factibilidad de que las llamadas Cabezas Colosales, sean representaciones de jefes que pudieron haber sido sacrificados por decapitación después de un juego de pelota.²⁶

La orientación de las canchas se asocian a diferentes épocas de construcción; se ha establecido que las más antiguas tienen una orientación norte-sur en tanto que a partir del Clásico Medio, se orientaron este-oeste. No hay conclusiones muy claras al respecto, porque algunas se hallan entre un punto cardinal y otro.

Sin embargo, no podemos dejar de tomar en cuenta que, la coincidencia de la puesta de Sol con el anillo de la cancha de Xochicalco en el equinoccio de primavera, es algo más que una casualidad.

Los equinoccios, según se ha demostrado,²⁷ son para los pueblos prehispánicos, el anuncio de la proximidad de la temporada de lluvias, su abundancia y el renacer del manto de la tierra son posibles gracias al sacrificio del hombre. La astronomía y la fertilidad de la tierra se vinculan en el ámbito prehispánico a través del holocausto humano, sin el cual el universo y el mundo no podrían sobrevivir.

Asimismo, se ha especulado mucho sobre la vinculación del juego y la astronomía, probablemente E. Seler en sus comentarios al Códice Borgia es quien más énfasis haya hecho al respecto. La arqueoastronomía tiene todavía mucho que decir con relación al México prehispánico y los estudios especializados que forman parte de esta obra demuestran la estrecha vinculación de los fenómenos astronómicos con las manifestaciones plásticas y la arquitectura mesoamericanas.

Si tomamos en cuenta las láminas del código mencionado y de algunos otros, en los que aparecen las víctimas del juego pintadas con rayas en el cuerpo, tal como se ha establecido que se pintaban las víctimas del sacrificio en honor a Tlahuizcalpantecuhtli-Quetzalcóatl en su advocación de Venus en su ciclo matutino, así como el que Xólotl haya sido entre los mexicas el dios patrono del juego de pelota, entre otras muchas que detallaré más adelante, son relaciones que permiten dar a la práctica del juego una connotación astronómica.

Por otra parte, la cosmología prehispánica, que a los ojos occidentales resulta tan sangrienta, en su contexto adquiere el significado más profundo de hacer al hombre partícipe en el sostenimiento del cosmos a través de su propia sangre.²⁸

Encontramos, pues, en su visión cósmica dos aspectos que se interrelacionan: uno el mantenimiento del orden cósmico, el triunfo del Sol en su lucha contra los dioses del inframundo y otra, el renacimiento de las plantas cada primavera sólo se puede asegurar con la participación del hombre a través del sacrificio y del autosacrificio.

El juego de pelota es uno de los medios a través de los cuales se consumaba la ofrenda humana de sangre y de muerte, o visto desde la perspectiva prehispánica: de vida para la vida.

El contendiente vencido en la guerra y en la conquista, tenía en el juego de pelota, la posibilidad de

²³ Scheffler, L.; Reynoso, R., 1985*; Federico, T., 1992.*

²⁴ Leyenaar, T., 1978*; Uriarte, M. T., 1992.*

²⁵ Leyenaar, T., 1988*; Ortiz, P., 1992.*

²⁶ Knauth, L., 1961.*

²⁷ Aveni, A., 1980.*

²⁸ López Austin, A., 1967.*

ser sacrificado con honor²⁹ y de luchar contra el adversario como lo hicieron los héroes creadores del Popol Vuh, venciendo a la muerte. Como vence el Sol a la noche cada amanecer, con su sacrificio en el taste, al ofrendar su sangre, las plantas podrán germinar de nuevo y su pueblo tendrá asegurado el sustento.

Dentro del complejo mundo de la cosmología prehispánica, el sacrificio y la autoinmolación permiten al hombre participar con los dioses en la sobrevivencia cósmica. ¿O los dioses no son omnipotentes, o el sacrificio confiere al hombre el poder de los dioses? ¿se sacrifica el hombre por miedo, por generosidad o por vanidad? ¿cómo era ese hombre que representado en pintura o en piedra, se ve vinculado con ritos sangrientos?

Se siente lejano de nuestra cultura, revestido de extraterrenalidad y sin embargo, finalmente hombre, con miedos y con esperanzas, con dudas y con ambiciones.

Así, el juego de pelota, tiene relaciones con el universo, a través del sacrificio, decapitación, mutilación que vemos representado en los relieves de Tajín, Chichén Itzá, El Baúl, Vega de Aparicio, Izapa, entre otros lugares, o en las láminas de los numerosos códices prehispánicos en los que los jugadores sacrificados se asocian por medio de la inmolación a lluvias-vegetación-fertilidad y por otra parte, a la victoria del Sol sobre las tinieblas.

Pero el juego de pelota cumple también una función social, el enemigo vencido en la guerra mantiene su honor porque se le permite morir en el juego.³⁰ Este sentido profundo, se ve reflejado en el Teotlahtli de México Tenochtitlán, los dioses se hacen humanos y juegan, el sentido lúdico se sacraliza o la divinidad juega como los hombres lo hacen

Relación de representaciones de juego de pelota en otros sitios de Mesoamérica y del México actual.

1) Con bastón por arriba. La celebración del juego de pelota con bastón por arriba está profusamente reproducida a través de las figuras de cerámica del occidente de México, las más antiguas encontradas en una tumba de tiro en El Opeño, Michoacán que data aproximadamente del año 1500 a.C.³¹

2) En la actualidad se sigue jugando pelota con bastón por abajo en Michoacán, una modalidad es con una paleta tipo remo y pelota de piedra volcánica y otras dos, con bastón tipo *hockey*. De estas últimas, una se juega con una pelota de trapo envuelta en mecate y otra, con una pelota de raíz de sauce envuelta en zacate a las que se prende fuego.³²

3) Con marcadores móviles. Los marcadores, que se han identificado como similares a la estela de La Ventilla, sugieren la posibilidad de que el terreno de juego se definía con monumentos similares, que si nos basamos en la evidencia visual y en la diferencia entre ambos, podríamos deducir que en la práctica, cada grupo tenía uno que le correspondía. Asimismo, es factible que el encuentro podía desarrollarse

en un espacio que no era la cancha de juego, tal como nosotros la suponemos.

Hay representaciones pictóricas de marcadores similares en vasos mayas³³ y en Tikal se encontró un marcador parecido al de La Ventilla.³⁴

4) Es imposible hacer la relación de la enorme cantidad de yugos, encontrados en contexto arqueológico, sin embargo, hay también gran cantidad de figurillas de cerámica que lo llevan³⁵ y probablemente los relieves más conocidos que representan jugadores con yugo sean los del Tajín.

5) Con el pie. No se conocen representaciones del juego de pelota con el pie, sin embargo Eric Taladoire reporta en su libro sobre el juego de pelota que en lengua Tzeltal existe el término *Polix*, que quiere decir, jugar a la pelota dándole con los pies.³⁶ En la actualidad se sigue jugando una modalidad, que podría ser de origen prehispánico entre los tarahumaras y consiste en correr detrás de una pelota que se va impulsando con el pie.³⁷

6) Cancha sin marcadores. Según Felipe Solís, los marcadores de juego de pelota derivan de la utilización de marcadores móviles, a partir de la época Clásica. Según Taladoire, los marcadores y otras esculturas móviles asociadas a la cancha del juego, no son determinantes, sino más bien modalidades temporales en una región.³⁸

7) Cancha de juego con varios marcadores. Según Taladoire, se han encontrado en contexto arqueológico, canchas con tres y cinco marcadores, él propone que uno de sus posibles usos, era señalar los ejes de la cancha. Los marcadores más antiguos datan del Preclásico o Formativo.³⁹ Son numerosas las "maquetas" de Occidente en las que se ven varias pelotas en juego.

8) Cancha escalonada, en la escena 2 del muro noreste, se ve un diseño escalonado con un personaje sentado en el primer peldaño, aunque ha desaparecido en la actualidad, aparece en las calcas de Villagra una cabeza sin cuerpo en el centro de la cancha,⁴⁰ un poco más abajo se ve una pelota.

Las canchas escalonadas para juego de pelota, se ilustran frecuentemente en el arte y la arquitectura mayas. Existen en numerosos vasos,⁴¹ en marcadores

²⁹ Durán, L., 1984*; Schele, L. y M. E. Miller, 1986.* De la Garza M y A. L. Izquierdo, 1992.*

³⁰ Schele, L. y Miller M. E., 1986.*

³¹ Durán, L., 1984.*

³² La celebración de diversos juegos en el Encuentro Internacional sobre juego de pelota realizado en Culiacán en 1990, permitió la posibilidad de observar y comparar las prácticas del juego en distintas regiones.

³³ Miller, M. E., 1987.*

³⁴ Laporte, J. P., 1989.

³⁵ Leyenaar, T., 1988.*

³⁶ Taladoire, E., 1981.*

³⁷ Culiacán, Encuentro Internacional de Juego de Pelota.

³⁸ Solís, F., 1975*; Taladoire, E., 1981.*

³⁹ Taladoire, E., 1981, p. 443.*

⁴⁰ Gendrop, P., 1971.

⁴¹ Coe, M., 1982*; Leyenaar, T., 1988*; Miller, M. E., 1987.*

como en Lubaantún y Copán⁴² y en relieves de paneles como el que se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago y en el de Uxul. Asimismo, la celebración del juego de pelota con escaleras, se reproduce en varios escalones de la escalinata jeroglífica número 2 de Yaxchilán.⁴³

Según Mary Ellen Miller, la representación de escalinatas vinculadas a juego de pelota, aluden a que probablemente el juego se celebraba en plazas rodeadas de edificios, desde los cuales los espectadores tenían un mejor ángulo de visión.⁴⁴

Con relación a Tepantitla, creo que no hay duda de que se trata de un espectador sentado en el primer peldaño, de esto surgen dos hipótesis, o bien el juego se celebraba en Teotihuacán, posiblemente en plazas o en la Calzada de los Muertos, o se hace alusión a la celebración del juego ritual entre los mayas.

En casi todos los relieves de la zona maya que he mencionado, la celebración del juego está acompañada de sacrificios en canchas escalonadas, o sea, los espectadores contemplaban no sólo el encuentro, sino el sacrificio que culminaba el ritual. Dentro de las escenas rituales del juego de pelota, deben haber habido desfiles de los participantes, que ataviados con sus mejores galas se exhibían, antes del juego sagrado. Miller sugiere que estas procesiones se contemplaban desde escalinatas.⁴⁵

Hay un aspecto adicional relacionado con las escaleras: como acceso al inframundo, ya que en el mito del Popol Vuh, se menciona que los hermanos descendieron una escalinata a las regiones subterráneas, adicionalmente, el centro de la cancha de juego, es también el centro de acceso a una zona acuosa vinculada con la tierra de la muerte.⁴⁶

En la cosmovisión prehispánica, hay otras maneras de acceder al inframundo: a través de las cuevas, que también se conciben como sitios acuosos, de hecho, se sabe que en la época Postclásica, se hacían ofrendas a Tláloc que se depositaban en las cuevas.

De modo que las escaleras, el centro de la cancha y las cuevas son vías de acceso, lo son también de salida y del mismo modo que los astros descienden al llegar la noche, después de su viaje nocturno, vuelven a aparecer.

La concepción del acceso al inframundo como un sitio acuoso, no es privativa de Mesoamérica, en otros puntos del planeta existe la idea de la existencia de un río que se debe cruzar antes de llegar al dominio de la muerte.

En Mesoamérica, este sitio acuoso también está vinculado con la fertilidad y según diversos autores, el centro de la cancha es el sitio del nacimiento de las plantas.⁴⁷

De manera que en Tepantitla encontramos esa asociación, en los dos taludes que se conservan mejor, no sólo la cancha escalonada y el juego de pelota como medios de acceso, sino también la montaña acuosa como centro del talud sureste. En ambos casos, el juego de pelota se celebra inmediatamente debajo de la cenefa de Tláloc.

La cabeza que aparece en el centro de la cancha sugiere la práctica de la decapitación, lo mismo que la escena 3, en la cual, además del estandarte de plumas, hay una cabeza sin cuerpo, asociada con flores y que reposan sobre un mecate que sostiene un personaje que lleva un yugo.

Son muy frecuentes las escenas que asocian la cabeza de personajes decapitados y cuerdas, menciono como ejemplos las estelas 1 y 4 de Bilbao, Guatemala, o el Monumento 21 de Santa Lucía Cozumalhuapa.⁴⁸

La cuerda en el mundo prehispánico está asociada con linaje, no sólo en el Altiplano, sino también en la zona maya, en el ritual de los Bacabs se dice: "amarillas estaban las cuerdas de su linaje", en una alegoría de la antigüedad de sus antepasados.

La alegoría más clara de la cuerda es continuidad.

Una vez más la referencia al Popol Vuh está obligada, dado que en el relato se menciona el hurto de las flores de los Señores de Xibalbá efectuado por los hermanos mitológicos y que los seres del inframundo cuelgan la cabeza de Hunapú, de una cuerda sobre la cancha. La cabeza de la cuerda de Tepantitla tiene junto el ramillete de flores. Por otra parte, la virgen Xquic queda encinta con la saliva que emite la cabeza de Hunhupú.

Pero la vinculación de cabezas y cuerdas, me parece que tiene un significado mucho más profundo. La cabeza es lo que identifica al ser humano, sus rasgos fisonómicos más representativos están en la cabeza, la cabeza expresa, la cabeza se corona, en nuestro tiempo, las cabezas de estado, son los jefes de gobierno y la transmisión del linaje en los gemelos mitológicos es a través de la cabeza.

Representaciones de sacrificio

Al hacer la lectura de las imágenes, he descrito las escenas en donde el sacrificio es más evidente. En otras, podemos deducirlo a la luz de las informaciones que se derivan del juego de pelota, por ejemplo, la escena 4 del muro sureste en donde cuatro individuos sujetan por las extremidades a un personaje yacente. En el Cuarto 3 de Bonampak, se ve una escena de sacrificio, tal vez por decapitación, en la que la víctima aparece sostenida de pies y manos por sendos oficiantes, existe una marcada similitud entre ambas representaciones y considerando que en el muro de Bonampak, se da por un hecho el sacrificio,⁴⁹ sostengo que con base en las evidencias que he

⁴² Leyenaar, T., 1988*; Miller, M. E., 1987.*

⁴³ Chinchilla, O., 1992.*

⁴⁴ Miller, M. E., 1987.*

⁴⁵ Miller, M. E., 1986*; Schele, L. y D. Freidel, 1991.*

⁴⁶ Leyenaar, T., 1988*; Nicholson, H. B., 1971.*

⁴⁷ Leyenaar, T., 1988*; Schele, L. y D. Freidel, 1991.*

⁴⁸ Moser, Ch., 1973.*

⁴⁹ Según Miller, M. E., 1986,* la ceremonia aún no tiene lugar, sin embargo, coincide con la teoría de un sacrificio por decapitación.

mencionado, se trata, también en Tepantitla de una escena de inmolación.

Otra alusión indirecta al sacrificio, la encontramos a través de la representación del individuo pintado con rayas rojas, en el muro noreste, ya que a través de las fuentes del siglo XVI sabemos que así se pintaban las víctimas del sacrificio.⁵⁰

Hay otras escenas que son más directas y explícitas, por ejemplo las gotas de sangre que se ven bajo la figura del jugador que está sobre el marcador y la posibilidad de que el personaje haya sido mutilado; la cabeza que se encontraba en el centro de la cancha escalonada, la cabeza sobre la cuerda, el hueso, las dos piernas y el corazón, que está sobre la vírgula de la palabra del personaje que lleva una redécita con frutos negros, todas estas escenas en el muro noreste.

En el muro sureste, las cabezas sobre barras paralelas, los dos huesos y una pierna, que aparecen en las escenas 5, 11 y 12 de este muro.

En el muro sur, la cabeza trofeo que forma parte del atavío de un personaje de la escena 1, las dos calaveras, a una de las cuales le escurren gotas del cuello.

En el muro suroeste, la postura de los personajes que están en la cancha inferior con una pelota junto; pueden referirse también a una escena de sacrificio dentro de la cancha.

Por último, las escenas centrales de los tableros, que son la representación más elaborada del sacrificio subsecuente al juego de pelota.

Si tomamos en cuenta el hallazgo arqueológico de un yugo y una cabeza en Tepantitla, quizás tengamos una explicación de la naturaleza de este hallazgo, que probablemente para la fecha del descubrimiento del mismo, no haya tenido significación tan clara.

En el Tajín aparece una deidad asociada con el sacrificio ritual del juego de pelota,⁵¹ es una figura que muestra un personaje alado que desciende al momento del sacrificio, lo encontramos también numerosas veces en las estelas de Bilbao.⁵² Más adelante haré un análisis más detallado de este ser alado y su posible vinculación con el sacrificio en Teotihuacán. La relación entre la Costa del Golfo y Teotihuacán, lo mismo que la que debió haber existido con la zona maya, es algo que no es ninguna novedad, pero no deja de ser sugestivo el encontrar en la pintura una representación que alude de forma tan directa a esas vinculaciones.

En la escena 4, en la que hay un hueso sobre dos piernas y el animal que devora un corazón, nos permite inferir que existía una relación conceptual entre las representaciones de mutilación y decapitación y la idea de un ser que se alimenta del sacrificio humano para mantener el cosmos.

En algunas representaciones de cerámica y piedra, aparece el jaguar en relación con la decapitación y el juego de pelota.⁵³

En todas estas alusiones al sacrificio, subyace un mensaje hermético. Las representaciones de sacrificio en la cultura teotihuacana, son casi siempre ale-

góricas y de aquí se desprenden dos planteamientos que deseo analizar. Por una parte, el tratamiento de la inmolación humana de una forma indirecta, que parece privativa de Teotihuacán y por otra parte, la evidencia de que el sacrificio vinculado con el juego de pelota es manifiesto en las representaciones plásticas y casi nunca se hace obvio en las crónicas escritas del siglo XVI.

Durante muchos años persistió la idea de que en la gran metrópoli no se había practicado el sacrificio, sin embargo, los hallazgos arqueológicos y las nuevas evidencias derivadas de esta lectura muestran una realidad muy diferente. Me parece que en parte esta idea se construyó con base a las escasas referencias directas al sacrificio en la plástica teotihuacana, por otra parte, resulta intrigante que las escenas se "platican" entre los personajes ya que no son propiamente reproducción de eventos sacrificiales, sino derivaciones simbólicas que se sitúan sobre las vírgulas de la palabra. No encuentro la razón para ello, dado que en otros sitios de la misma época de Mesoamérica, se reproduce el sacrificio de manera directa, este es un convencionalismo pictórico que denota un concepto propio de Teotihuacán.

A partir de escritos de Séjourné, ha existido la tendencia a ver a Teotihuacán como el paraíso en el que los sacrificios humanos no existían, pero, esta postura ha quedado superada y en la actualidad, tenemos el convencimiento de que la sociedad teotihuacana practicaba los mismos ritos inmolatorios de tiempos posteriores.

Von Winning y Pasztory, han escrito sobre las alusiones indirectas al sacrificio, con relación a los corazones con gotas y la utilización del cuchillo curvo, como metáfora de guerra y sacrificio.⁵⁴

La escena 1 del muro sureste tiene la figura con el mensaje más directo de los nexos entre juego de pelota y decapitación; sobre las dobles barras, está la cabeza que señala un jugador al mismo tiempo que golpea la bola con el pie.

Interesante primero el tamaño de la pelota,⁵⁵ más grande que las del muro sureste; al patear con el pie la pelota dos individuos, nos están relatando una modalidad del juego desconocida en las fuentes escritas.

Me parece que las barras paralelas sobre las que descansa la cabeza, son un mensaje bastante directo, que alude al juego de pelota o al *tlachco*.

Las otras escenas directamente relacionadas con el juego son: la 7 y la 13 en el mismo muro y la 1 y 2 del muro sureste; en las cuatro están pintadas las canchas con los jugadores. Una de ellas tiene cuatro

⁵⁰ Nicholson, H., 1971.*

⁵¹ Kampen, M., 1972.*

⁵² Parsons, L., 1969.*

⁵³ Borhegyi, S., 1980.*

⁵⁴ Von Winning, 1987b; Pasztory, 1990.

⁵⁵ Se sabe, por las representaciones de la zona maya, que la pelota utilizada en esa área, era de gran tamaño.

marcadores,⁵⁶ las otras no los tienen. Dos de ellas tienen señalado el espacio de juego con dos líneas, las otras dos canchas sólo tienen una línea.

Tengo el convencimiento de que en el arte prehispánico nada hay casual, nada carece de significado, de hecho, cualquier manifestación humana que se deja plasmada, contiene algún mensaje, en sociedades como las que se desarrollaron en lo que se llama Mesoamérica, los significados son complejos y profundos, ¿por qué las diferentes maneras de representar las canchas?

Se sabe por los estudios arqueológicos que a lo largo de América y al paso del tiempo, las canchas tenían características diferentes, me parece que algunas de esas diferencias las vemos aquí, por otra parte, me referí a este tema al hablar de los diferentes conceptos de espacio.

Incluyo también la ilustración de un marcador encontrado en la zona 6C-XVI de Tikal reportado por Jean Pierre Laporte que tiene relaciones iconográficas muy importantes con Teotihuacán.⁵⁷

Estos marcadores, de acuerdo con la evidencia arqueológica, pudieron usarse de manera cambiante según el terreno que se elegía para la realización del juego, en ocasiones debieron ser de material perecedero, por ejemplo plumas y las representaciones en piedra pudieron haber evolucionado para convertirse en un elemento que si bien no estaba fijo en un punto del *tlachco*, al fabricarse en piedra tenía mayor categoría y permanencia.

Incluyo algunas piezas de piedra catalogadas como almenas y que por su temática sugiero que son marcadores móviles (figs. 98, 99, 100 y 101).

Por otra parte, las representaciones de los diferentes tipos de tates, en Tepantitla, puede tomarse como un sustento a la hipótesis de que el juego de pelota estuvo vinculado con actividades comerciales o de dominio económico que Teotihuacán ejerció sobre otras regiones mesoamericanas.⁵⁸

Se ha mencionado la posibilidad de que la práctica del juego de pelota tenía relaciones con el comer-



Figura 98.



Figura 99.



Figura 100.

cio del cacao⁵⁹ y tal vez los distintos tipos de cancha que aparecen representados en Tepantitla, hagan referencia a sitios con los cuales existían nexos económicos relacionados con el juego de pelota.

Partamos desde el simple hecho de la obtención del hule para la confección de la pelota, que no existía en todas las zonas del Atiplano de México, parece legítimo suponer que existían estrechos lazos de comunicación entre las diferentes regiones mesoamericanas.

De hecho Borhegyi plantea la posibilidad de una especie de comunidad panmesoamericana con dominio teotihuacano que ocasionalmente se reunía con el propósito de celebrar juegos de pelota.

Creo que con base en los elementos tanto de tipo arqueológico, objetos teotihuacanos encontrados en

⁵⁶ En la maqueta del juego de pelota de Nayarit que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, también hay cuatro pelotas en la cancha.

⁵⁷ Laporte, J. P., 1989.

⁵⁸ Borhegyi, S., 1980*; Stanley, R.; M. Berman y Rani A., 1991.*

⁵⁹ Pasztory, E., 1972c.

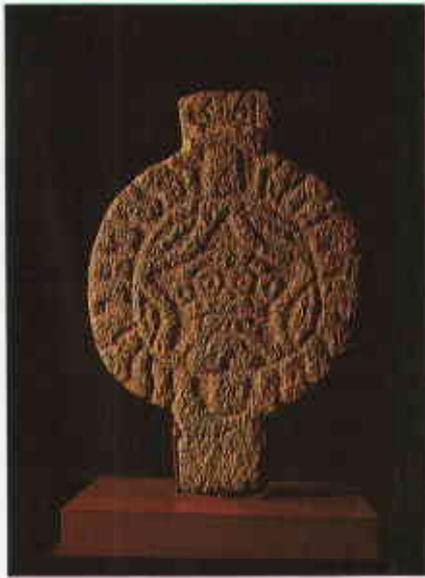


Figura 101.

otras áreas mesoamericanas, así como en los aspectos iconográficos que ya he mencionado, que relacionan a otras regiones con Teotihuacán y el juego de pelota podemos suponer que a través de su práctica giraban también relaciones económicas (fig. 102).

La realización de ceremonias antes y después del encuentro, es una probable explicación de la existencia de temazcales relacionados con los cursos de agua y los *tlachcos*.⁶⁰

A nivel de hipótesis, planteo la posibilidad de que las danzas que están representadas en las escenas 3 y 10 del muro sureste, estén relacionadas con la práctica del juego.

En el encuentro realizado en Culiacán, en noviembre de 1990, Felipe Solís presentó su investigación sobre la vinculación entre el hallazgo arqueológico de la calle de Las Escalerillas y del juego de pelota con el culto de Macuilxóchitl, Xochipilli, comprobada a través del hallazgo de instrumentos musicales y

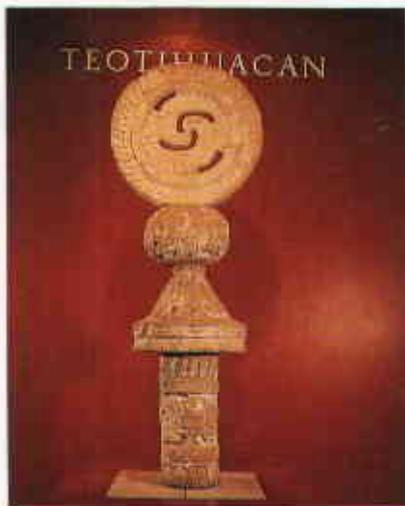


Figura 102.

otros símbolos asociados al culto de esa deidad y el juego de pelota.⁶¹

También sugiero la probabilidad de que la pequeña construcción de la escena 12 del muro suroeste, pudiera ser un temazcal; lo pienso porque el personaje que está acostado, lleva un lienzo que le cubre las partes bajas del cuerpo, como si estuviera reposando. Taladoire describe en su trabajo sobre los temazcales la vinculación entre estos, el juego de pelota y cursos de agua. Exactamente abajo del mencionado personaje, nace una corriente acuífera.

Los preparativos para la realización del juego, parecen incluir la colocación de una cinta alrededor de la cintura y las caderas, la relación entre la estela de Teptatlaxco y la escena 9 del muro sureste, así parecen sugerirlo; por otra parte, en numerosos vasos mayas se ven personajes que llevan una cinta blanca alrededor de la cintura y cadera.

En la actualidad, los jugadores de ulama de brazo en Mocerito, Sinaloa, siguen utilizando una larga cinta de algodón para protegerse.

Por lo tanto, me parece que las imágenes de esta cámara de Tepantitla aluden a los siguientes aspectos:

1. Ceremonias realizadas antes y después del juego.
2. A la presencia teotihuacana en otras regiones mesoamericanas en relación a encuentros de juego de pelota.
3. A la presencia de construcciones y elementos existentes en la zona de los *tlachcos*.
4. A la práctica del juego y el sacrificio con vinculaciones astronómicas y de fertilidad de la tierra, sustentadas en lo más profundo de la ideología mesoamericana: el "concepto primordial" que subyace desde la época olmeca y que se hace evidente a través de toda la simbología de juego de pelota, como lo comprobaré más adelante.

Deidades

Son numerosas las deidades que se relacionan con el juego de pelota en las diversas regiones mesoamericanas, algunas por su aspecto cósmico, otras por su asociación con la fertilidad de la tierra, otras más relacionadas con el inframundo o con las lluvias y el agua.

Es natural que al paso de los siglos, al agregarse nuevos significados al juego, también se asociaron nuevas divinidades con sus diferentes aspectos. Por otra parte, la carencia de documentos escritos en el Clásico y el Preclásico o Formativo, son barreras para una mejor identificación de los númenes protectores o a quienes estaba dedicada su ejecución.

⁶⁰ Taladoire, E., 1975.*

⁶¹ Solís, F., 1992.*

Por las fuentes más tardías, sabemos que Xólotl era su patrono⁶² y que presidía los juegos junto con una imagen de Quetzalcóatl.

No es mi intención abordar la compleja figura de esta deidad tutelar mesoamericana, simplemente me gustaría señalar que entre sus múltiples advocaciones está Tlahuizcalpantecuhtli, Venus en su ciclo matutino, contrapartida de Xólotl, que lo es en el ciclo vespertino de este planeta tan pletórico de significados entre los antiguos mexicanos.⁶³

Asimismo, la simbología de Venus está presente en numerosas representaciones, por ejemplo en los relieves del juego de pelota de Tajín. J. B. Carlson⁶⁴ sugiere la vinculación de Venus con la guerra, lo cual acentúa el carácter militarista de la celebración de juegos de pelota que ha sido estudiada por diversos autores; por ejemplo Teresa Federico destaca que los emisarios del inframundo que en el relato del Popol Vuh, van a buscar a los hermanos para invitarlos a jugar en Xibalbá, tenían rango militar.⁶⁵

Por la misma relación cósmica, se vincula con Coyolxauhqui y los Centzon huiznahua, quienes son vencidos por Huitzilopochtli en un *teotlachco* construido por el dios.⁶⁶ Generalmente se acepta que la lucha del numen tutelar mexicana por antonomasia, es una alegoría entre el día y la noche. Mito que encontramos frecuentemente asociado con el juego en el Postclásico.

Las figuras de los personajes que se encuentran sobre los marcadores en el muro noreste y la evidencia histórica de la transformación de hermanos en el Sol y la Luna, pudieran aludir a un mito cosmogónico, Pasztory sugiere en sus tesis doctoral que puede tratarse de Teccistécatl y Nanahuatzin.

Las batallas cósmicas en el *teotlachco* durante la época mexicana son, sin duda, repercusiones de mitos heredados de épocas precedentes.

Es más evidente la contienda entre el Sol y los señores del inframundo que la relación con los equinoccios y con el inicio de las lluvias. Sin embargo, los dioses de fertilidad, tierra, agricultura o lluvia tienen profundas y muy antiguas vinculaciones con la práctica del juego de pelota, con el sacrificio y con la decapitación.

Los dioses del maíz se relacionan con el juego, recordemos que en el mito quiché, los hermanos le dejan a su abuela unas cañas de maíz que si se secan significaría su derrota y su muerte.

En la zona maya, muchas de las deidades que he enumerado se relacionan con el juego, a través de sus advocaciones por ejemplo las deidades de la tríada de Palenque que tienen la doble alegoría de ser deidades cósmicas y del inframundo; el Dios N; los remeros del inframundo y las deidades del maíz.⁶⁷

Xochiquetzal diosa de la fertilidad, el sustento y las flores aparece asociada con el juego, al menos durante el Postclásico, por ejemplo en la página 19 del Códice Borbónico y también en la página 19 del Tonalámatl de Aubin.

Su contrapartida, o su complemento, Macuilxóchitl-Xochipilli, deidad de los juegos y la música. Estas deidades también se asocian con las plantas alucinógenas.⁶⁸

A través de estas deidades, los nexos con todo el complejo, que Nicholson ha estudiado de las diosas relacionadas con la fertilidad, la guerra, el juego de pelota, los sacrificios humanos, es muy extenso. Un ejemplo de ello lo encontramos en su relación con Itzpapálotl en la lámina 15 del Tonalámatl de Aubin y con Cihuacóatl, Centéotl, Ehécatl e Ixtlilton en la lámina 27 del Códice Borbónico.

Asimismo, está asociado con las deidades lunares y del pulque, por ende, con Mayahuel por ejemplo en la página 22 del Códice Vindobonensis.

Con Xipe, ya que en la urna número 1 de la tumba 58 de Monte Albán, la deidad lleva en una mano la cabeza de un decapitado y en la otra, una pelota.

Probablemente, al paso de los siglos y al incorporarse nuevas migraciones a las culturas establecidas en Mesoamérica, estas deidades fueron aumentando; un ejemplo de ello es Mixcóatl, cuya incorporación al panteón mesoamericano es tardía, llega también a vincularse con el juego y con la cacería. En la zona maya, los hermanos creadores en ocasiones se representan como jugadores de pelota y también como cazadores.⁶⁹

Entre los purépechas, la patrona del juego, era Xaratanga, que lo era también de los partos y de los temazcales.⁷⁰

Hay otra deidad que se relaciona con el juego de pelota, es un ser celeste, que desciende hacia el momento del sacrificio con alas extendidas y cuerpo humano; aparece en Tajín y en los relieves de Cozumalhuapa. Tengo para mí que también está representado en los tableros de Tepantitla en el momento del holocausto.

Es difícil establecer paralelos entre las épocas antiguas de Mesoamérica y el Postclásico; Panofsky habla muy claramente del principio de disyunción, que Kubler retoma y defiende apasionadamente. Sostiene que es imposible basar las explicaciones de la cultura teotihuacana, en la época mexicana, dado que al paso de los años, los símbolos sufren numerosas transformaciones.⁷¹

Sin embargo, es difícil sustraerse a algunas relaciones que son contundentes, por ejemplo, la gran similitud que existe entre las figuras de la cenefa y los atributos iconográficos de la deidad mexicana.

⁶² Sheffler, L., 1985.*

⁶³ Nicholson, H., 1971.*

⁶⁴ Carlson, J. B., 1991.*

⁶⁵ Federico, T., 1992.*

⁶⁶ Nicholson, H., 1971.*

⁶⁷ Cohodas, M., 1991.*

⁶⁸ De la Garza, M., 1990.*

⁶⁹ Hellmuth, N., 1975 y 1987a y b.*

⁷⁰ Scheffler, L., 1985.*

⁷¹ Kubler, G., 1967a.

Por otra parte, si fuera solamente un elemento aislado, quizás tendría poca sustentación, pero me parece que con las evidencias que relacionan al juego de pelota con la deidad acuática y la forma como estos vínculos se hacen patentes en las pinturas murales del recinto, así como de la manera que estos rasgos tienen paralelos con otros puntos del área mesoamericana, podemos concluir que Caso estaba en lo cierto, al llamar Tláloc a la figura de las cenefas.

Sin embargo, no estoy de acuerdo con su interpretación de que las figuras de los taludes son solamente una alegoría del Tlalocan. En mi opinión, basada en las imágenes y en los datos analizados en este capítulo, el juego de pelota es el tema central de las pinturas de Tepantitla.

Símbolos asociados con el juego de pelota entre diversos grupos mesoamericanos

De manera sumaria enlistaré a continuación los símbolos que se asocian con el juego de pelota, más adelante analizaré la presencia de estos símbolos en las pinturas de Tepantitla.

En primer término, los relacionados con el sacrificio: cabezas separadas del cuerpo, cráneos, ojos, miembros cercenados, brazos, piernas, manos, huesos.

Animales: más específicamente, la mariposa, el jaguar, la serpiente, los sapos, el cocodrilo y el sapo bufo.

Plantas en general: el maíz, el cacao y la calabaza y muy particularmente, alteradores de conciencia, como las *Daturas* y el lirio acuático, además del pulque y hongos.

Más adelante presento dos tablas que sintetizan los temas con los que se relaciona el juego de pelota y las deidades que se asocian con su práctica.

Los mensajes que guardan las imágenes

La forma

Probablemente lo que más llama la atención de las pequeñas figuras de los taludes de la cámara del llamado Tlalocan de Tepantitla, es la enorme variedad de actividades que están desempeñando, las diversas actitudes y el tamaño diferente al de la mayoría de las figuras humanas en los murales teotihuacanos.

Para abordar el estudio de la forma voy a señalar, la relación entre tamaño y actividades-actitudes que se advierten en este excepcional documento pictórico del Altiplano de México.

La pintura teotihuacana, en función del tamaño de la figura humana puede dividirse en tres categorías, que a continuación describo.

La primera, que voy a llamar "procesiones", se refiere a figuras de sacerdotes o guerreros que están vistos de perfil, muestran un vestuario suntuoso y

elementos iconográficos asociados a su rango u ocupación.

Su tamaño varía alrededor de los 40 a 60 cm. de altura; en general se representan como miembros de una cofradía porque en los grupos casi todos los elementos de la indumentaria son idénticos, a lo más se diferencian por algunos rasgos distintivos.

En los llamados sacerdotes sembradores de Tepantitla esa diferenciación se encuentra en la bolsita de copal que llevan, ya que es distinta en todos ellos. Cada una tiene un diseño geométrico y un animal distinto. La identificación individual se establece con base en ese detalle del atuendo.

Hay otros ejemplos en la pintura teotihuacana en los que los participantes de la procesión se identifican individualmente, uno de ellos, aparece publicado en el libro de Miller (1973) con el número 235, que corresponde al Pórtico 1, mural 3 de Tetitla y los otros, de Techinantitla, publicados por Berrin y Millon en *Feathered Serpents and Flowering Trees* en 1988. En este caso, no es un detalle del atuendo lo que les da su individualidad, sino un glifo adjunto que es diferente en todos los casos.

En Atetelco los personajes procesionales inscritos en los rombos de la retícula que engalana los tableros de cada uno de los pórticos tienen también distintas advocaciones, que se manifiestan por diversos componentes de su indumentaria y aunque a primera vista, parecen iguales unos a otros, al observar los detalles, se encuentran las diferencias entre ellos.

Los participantes de procesiones, mantienen una postura hierática que denota su categoría, si realizan alguna actividad, por ejemplo sembrar, como en el caso de Tepantitla, no es con movimiento, sino con símbolos como se explica la acción. Lo mismo podemos decir de los personajes que se encuentran en el talud del Pórtico norte del Patio Blanco de Atetelco, quienes ascienden a una plataforma en donde probablemente se celebren bailes, y ello se sugiere con huellas de pisadas colocados como pasos de una danza en la parte superior de una plataforma.

En general, los personajes procesionales, además de su actitud hierática, dan la impresión de estar comprimidos en su verticalidad, porque la proporción entre el tamaño de la cabeza, engalanada la mayoría de las veces con tocados de gran tamaño y ricos en elementos simbólicos, comparada con el tamaño del cuerpo, distorsiona la proporción humana.

En suma, podríamos decir, que el mensaje que dan es el de que pertenecen a una clase social diferente, que se identifica, por su tamaño, por su actitud hierática y por la riqueza de los elementos simbólicos de su atuendo.

La segunda categoría, en atención al tamaño, la integro con figuras que exceden las dimensiones anteriores, por ejemplo los dos personajes de las jambas que se encuentran en el noreste del Patio Blanco, o la del que está vestido como jaguar reticulado en Tetitla y aparece en repetidas ocasiones en ese mu-

TABLA I

Los temas vinculados con el juego de pelota en Mesoamérica	Fertilidad	Alteradores de conciencia: sapo <i>bufo</i> , pulque
	Lluvias Cuevas Montañas Acceso al inframundo Muerte y sacrificio Renacimiento Movimiento	Linaje, sucesión dinástica Inicio de ciclos y Calendarios Cosmovisión Sol, Venus, Luna, estrellas Militarismo Comercio
	Plantas/Maíz Alucinógenos	

TABLA II

DEIDADES ASOCIADAS CON EL JUEGO DE PELOTA

SOL	Huitzilopochtli Hunapú Tecciztécatl Xbalanqué Nanahuatzin	LUNA	Coyolxauhqui Mayahuel Conejos
VENUS	Xólotl Tlahuizcalpantecuhtli (Dios G-1) Mixcóatl Dios maya de la cacería Deidad descendente	LLUVIA	Tláloc-Tlaloques Chac Xaratanga
ALUCINÓGENOS	Xochiquétzal Macuilxóchitl-Xochipilli Flores-Danzas-Cantos Centéotl-Dioses del maíz Mayahuel-Maguey-Pulque Xipe-Renacer de plantas	MONSTRUOS DE LA TIERRA	Sapo Cocodrilo
EL AGUA QUIETA INFRAMUNDO	Mictlán Xibalbá Mictlantecuhtli-Mictecacihuatl Los remeros Jaguar de lirio acuático-Jaguar solar (G-III)		

ral. No sólo es distinto el tamaño, sino que la proporción de los que integran las procesiones oscila entre tres y media y cuatro cabezas por cuerpo, en tanto que estas figuras son de mayor dimensión; tienen aproximadamente cinco cabezas por cuerpo.

Quisiera destacar que las figuras de este tamaño y proporción, tienen posturas y actitudes propias, quiero decir con esto que los personajes de las jambas de Atetelco tienen una postura extraña, el abdomen y los muslos vistos de frente y el tórax y los brazos de perfil, ambos presentan deformaciones en los pies; la postura de sus brazos da la sensación de que estuvieran bailando, lo cual no es extraño en los personajes de talla menor, pero que no existe en los participantes de las procesiones.

En cuanto al personaje vestido de jaguar reticulado, lleva uno de los atavíos más galanos de la pintura teotihuacana, está hincado sobre su pierna izquierda, en tanto que la derecha flexionada se apoya hacia adelante del cuerpo, de todos los personajes que se conservan en la pintura teotihuacana, éste es el único que se presenta en una actitud reverencial.

Finalmente, la tercera categoría es la que he formado con los personajes que miden alrededor de 15 cm. de altura; son los que decoran los taludes de la cámara del llamado Tlalocan de Tepantitla, en donde hay algunas otras figuras de estas dimensiones y características.

Una se conserva en el mural 2 (dado) del Pórtico 13, Zona 5A de Miller, en la misma zona en el Cuarto 12, en donde está la representación de un personaje alado descendente, hay algunas cabecitas y cuerpos de personajes pertenecientes a esta categoría; y finalmente, los murales, hoy muy desgastados, del Templo de la Agricultura encontrados por Batres en septiembre de 1886.

Estos murales, que conocemos sólo por reproducciones, comparten varios rasgos con las figuras de que me ocupé en este trabajo, no sólo por lo que parece haber sido su tamaño, proporciones y actividades-actitudes, sino por algunos elementos comunes: por ejemplo el lienzo de diseños geométricos que lleva sobre el hombro izquierdo un individuo que se encuentra al lado superior derecho de la composición, asimismo, las representaciones de pelotas negras con un lazo atado, es similar al que lleva el "jefe" de uno de los grupos de jugadores de pelota del mural noreste de la cámara de Tepantitla.

La ofrenda de pelotas de hule es una práctica que se conservó hasta el Postclásico, son abundantes las representaciones que encontramos en las páginas de códices en los que se ve la pelota de hule como ofrenda, atada con un lazo similar a los de Teotihuacán, por ejemplo, en el Códice Borgia, láminas 4, 5, 6, 8, 11, 14, por citar sólo algunas.

En la parte superior izquierda del dibujo que reproduce la pintura de dicho templo, se ven dos pies, no se puede saber si están ahí como un símbolo, en cuyo caso tendrían relación con las piernas que apa-

recen en la escena 2 del muro noreste y en la escena 11 del muro sureste, también puede ser que pertenecieran a algún personaje y que Batres los pinta solos porque al descubrir el mural, ya se había perdido esa porción.

Lo que yo deseo resaltar al hacer la descripción de estos murales, no detenerme en su análisis, sino destacar el siguiente argumento: por su tamaño, las figuras adquieren una calidad narrativa, los participantes en procesiones, se desenvuelven en un contexto que da la impresión de pertenecer a una realidad separada, distinta, en donde sólo tiene cabida lo alegórico y lo simbólico. Me parece que es precisamente por la libertad de los movimientos y la variedad de actividades que llevan a cabo los pequeños, que la interpretación de Caso lo llevó a concebirlo como un sitio paradisiaco.

Creo que el tamaño y la proporción de las procesiones están vinculados con un concepto de lo sagrado, que se manifiesta por una actitud poco expresiva de los ejecutantes; sus movimientos son alegóricos, si se trata de caminar o de bailar, esto se representa a través de símbolos, por ejemplo pisadas que señalan el desplazamiento de los participantes.

Kubler ha escrito: "Para empezar, cuestionémos un postulado que habitualmente gobierna la lectura de la iconografía de Teotihuacán: que la fiel representación de especies biológicas y objetos de la vida cotidiana era la preocupación total del artista teotihuacano, en lugar de la preponderancia de las formas compuestas que no tiene contrapartida en la realidad visual."⁷²

Sobre este postulado, desarrolla una teoría basada en la lingüística para interpretar el arte teotihuacano. Me parece que en las escenas narrativas de los murales de Tepantitla y en lo que resta del Templo de la Agricultura, esta afirmación no es sostenible; las representaciones pictóricas teotihuacanas, si nos basamos en su talla o en sus proporciones, transmiten un mensaje diferente.

Kubler dice también que existen muy pocas formas verbales en la pintura teotihuacana, aun si tomáramos en cuenta la hierática actitud de las procesiones encontramos diversas acciones; hablar o cantar, caminar, bailar, ascender escalinatas, sembrar. Es cierto que estas acciones no son tan numerosas como en el caso de las figuras más pequeñas, sin embargo, me parece que tampoco se sostiene el postulado de Kubler respecto a que existe "una abundancia de formas adjetivas y nominales y pocas verbales".⁷³

En mi opinión, se confunde el concepto de lo que es una acción, con la falta de una referencia directa a un espacio o un tiempo que tenga contrapartida con la realidad visual o con la cotidianidad, por ejemplo, la manera como están colocadas las figuras en los

⁷² Kubler, G., 1967a.

⁷³ *Ibid.*, p. 5.

taludes de la cámara del Tlalocan. No tenemos puntos de referencia visual; las únicas referencias que pueden establecerse con un espacio definido, son las que se desarrollan en las canchas de juego y las que se ubican con relación a la franja de parcelas que aparece en la base de los taludes. De ahí en fuera, no hay un suelo o un arriba y un abajo; las acciones se suceden en un espacio y en un tiempo que no se precisa.

En la pintura del Tlalocan podemos analizar diferentes representaciones de espacio: el primero, sería lo que Cassirer denomina espacio de acción,⁷⁴ por ejemplo la montaña con el río, en el que no existe la perspectiva o relación con las leyes visuales, es un espacio vivido y las figuras que ascienden por las faldas del montículo pareciera que están escalando en el vacío.

En segundo término, se enmarca un área específica: el taste de juego de pelota, o la cancha de juego escalonada, o más aún, la zona delimitada por los dos marcadores; hay un lenguaje alegórico que se refiere a un sitio específico, es un espacio topográfico.

Por último está el espacio simbólico, conformado, desde mi punto de vista, por las barras paralelas que parecen aludir al taste. Nos encontramos pues, en un estadio superior de conceptualización, lo cual, si partimos de la base del extraordinario ordenamiento urbano de Teotihuacán, quizás no sea más que el resultado de un quehacer que yo me atrevería a llamar filosófico en cuanto a su concepción de espacio.

Además de estas conceptualizaciones del espacio, el hombre enfrenta la discrepancia que existe entre una realidad tridimensional y la bidimensionalidad de la pintura, por ello, cada cultura recurre a diversos convencionalismos visuales que en ocasiones hacen al icono irreconocible fuera de su contexto. Pongo por ejemplo las representaciones de los senos femeninos, en las culturas que a lo largo de la historia han dejado plasmados en pinturas sus mitos y costumbres, por ejemplo la griega arcaica, la egipcia, las mesoamericanas, o los pintores de las cuevas de la Baja California.

En los vasos arcaicos griegos, en la parte posterior de un espejo egipcio que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, en los códices; las figuras femeninas tienen debajo de los brazos la representación de sus senos.

Se hacen evidentes, aunque la figura que resulte sea aberrante según nuestro concepto. Los senos se ven debajo de las axilas; en nuestra cultura, los senos se figuran con una línea curva con un punto al centro, que para un aborígen bajacaliforniano no hubieran significado nada, tal vez sólo un diseño de pintura corporal.

En la pintura teotihuacana ocurre algo similar con algunas figuras, los elementos del vestuario que se consideran importantes se hacen evidentes. Pongo como ejemplo la figura del jaguar reticulado de Tetitla. En la parte superior de su cabeza se ve una rodela

bordeada de plumas verdes, igual a otra que queda sobre su hombro del lado opuesto.

Si viéramos al personaje en la realidad, la rodela que aparece sobre la cabeza no sería visible desde el punto de vista desde el que está reproducida la imagen.

Con todo esto, lo que deseo destacar, es que el concepto del espacio y la divergencia entre tridimensionalidad y bidimensionalidad plástica, que es propia de la pintura, sufre modificaciones a lo largo del tiempo y que en la medida en que los símbolos se hacen más complejos, el significado es menos accesible en función de la forma.

En el primer nivel de representación del espacio, un río que fluye de una montaña, como en el talud del muro sureste, se reconoce universalmente. En el segundo nivel, una cancha en la que se celebra un encuentro de ulama, ya no se reconoce a menos que tengamos información sobre lo que es el juego y cómo se realiza.

Por último, en el tercer nivel, las barras paralelas, asociadas con una cabeza y una mariposa, que aparecen en el muro sureste de Tepantitla. Este mensaje solamente lo podemos entender porque sabemos que el juego de pelota estaba asociado a un ritual de decapitación.

Para Panofsky, este sería el nivel iconológico: sabemos que la decapitación y el juego son parte de un ritual, y que esto se asocia con líquidos, probablemente lluvias y el nacimiento de plantas.

Por otra parte, quiero destacar que entre los convencionalismos visuales teotihuacanos, a veces las figuras son confusas porque se hacen visibles partes del atuendo de los personajes que no podrían ser vistos en la realidad, pero que en función de su importancia simbólica, se deben destacar.

Todo ello forma parte de un proceso vinculado con conceptos que son importantes dentro de una comunidad y que modifican la figura por su contenido simbólico y no por su reproducción de una realidad visible.

Composición

Me gustaría hacer una breve explicación de lo que quiero decir con composición. Es el orden con el que los elementos visuales se organizan en razón de su importancia, dentro de un contexto ideológico determinado.

En cualquier cultura, a lo largo de la historia, al producir una imagen, sustituto de la realidad, el mensaje que se desea transmitir debe tener organizados sus elementos visuales en función de la importancia que tiene cada uno de ellos.

Los elementos visuales que integran una pintura o un relieve de La Anunciación, por usar un ejemplo

⁷⁴ Cassirer, E., 1977.*

occidental, se organizan con relación al tema central, esto es, la presencia de un Arcángel que visita a María. Todos los otros elementos del relato se van a organizar en función a la importancia que tengan con relación al tema.

La composición cuenta con tres elementos insustituibles: el primero, el material del que surge la imagen, segundo, el trabajo físico y mental que desarrolla el ser humano para transformar este material en un elemento visual, en un símbolo e información visual, y tercero, el sujeto que organiza estos elementos dentro de un tiempo y un espacio, o sea, el receptor del mensaje.

Jorge Luis Borges escribió que su obra nunca estaba completa puesto que cada lector la convertía en algo nuevo que nacía de las propias vivencias de cada lector.⁷⁵ Es evidente que el mensaje contenido en una pintura teotihuacana no puede ser totalmente esclarecido, más que en la medida en la que tengamos mayor información y aun así, nuestro contexto tenderá a matizar, con la propia experiencia, ese mensaje.

Hay áreas dentro de una composición, que naturalmente atraen más la atención que otras, por ejemplo el punto central y, en general, los elementos que forman una composición tienen mayor o menor significado en función de su colocación con relación al punto central de la representación pictórica.

Del punto central parten ejes principales, según algunos autores;⁷⁶ el centro es consecuencia del punto de vista relacionado con la postura erecta del cuerpo humano.

Es interesante resaltar la manera como se forma la composición en los murales de Tepantitla, puesto que si analizamos lo anteriormente expuesto, esto es, que no hay un punto referencial de espacio, pareciera que las figuras se han colocado sin ninguna intención deliberada en los muros. Sin embargo, hay claros ejes compositivos; son independientes de las relaciones visuales que se establecen entre los diversos grupos de personajes, que tal como hemos visto, se integran formando conjuntos de figuras que parecen estar asociadas entre sí por diversas actividades.

La mitad del muro se marca en un eje longitudinal que da sentido a las representaciones, del techo al suelo. Tenemos en primer término una cenefa acuática con mascarones de Tláloc, se conservan los de perfil. Arriba de ella, es decir pegado al techo, hay flores.

La cenefa actúa como un marco para toda la composición; esto es común en la pintura teotihuacana.

En los marcos de las puertas hay una doble cenefa, las dos con mascarones de la deidad acuática, pero con atributos iconográficos diferentes.

En la cenefa de las puertas, la deidad lleva como tocado un moño, del centro del cráneo brotan chorros de líquido. Es estrábica, en la boca tiene un lirio acuático. Los chorros tienen ojos que rematan en gotas en la franja de estrellas de cinco puntas. Ahí surgen unas volutas con ojos y esto termina en una

flor de la que sale líquido. Esto lo describí con más detalle páginas atrás.

Retomo ahora el centro del muro y trazando una línea vertical del techo al suelo tenemos después de la cenefa, una planta luego una representación muy compleja que involucra a dos personajes, del tamaño y proporción de los participantes en procesiones, están uno enfrente del otro, enmarcando una escena.

Es notable la manera como la interpretación primaria de Caso, que considera a la figura central como una deidad, influye las conclusiones de los especialistas que escribieron después sobre el mismo tema. Las pinturas que se encuentran en el Museo Nacional de Antropología, incluyen hasta nariz sobre la máscara bucal. Desde las primeras fotos, que forman parte de los reportes arqueológicos de Caso, Armillas y Villagra, es claro que no hay ninguna línea que pudiera reproducir la nariz o al menos parte de la misma.⁷⁷

Sobre esta interpretación Pasztory identifica a la Gran Diosa y a sus oficiantes femeninos, ya que, según ella, llevan prendas de la vestimenta femenina, como el *quechquemítl*. Incluso, afirma que ninguna otra figura usa este tipo de indumentaria en la pintura mural de Teotihuacán.⁷⁸

Nuevamente me inclino a pensar que el pequeño tamaño de las figuras de los taludes las hizo invisibles para muchos investigadores, puesto que en el muro noreste, escena 1, uno de los jugadores de pelota con bastón lleva una indumentaria muy similar a la de los oficiantes.

Retomo mi lectura de los tableros y propongo una manera distinta de interpretarlos.

Una figura yacente de la cual sólo vemos los brazos, que tienen la postura natural de una persona inerte. Las volutas, emergen de su cuello decapitado y caen sobre un lienzo de flores colocado sobre un altar. Sobre la máscara bucal se encuentra un bastón de juego de pelota, con los mismos diseños que tienen dos de éstos en el muro noreste. Sobre el cuerpo del sacrificado, se encuentra un símbolo de la deidad alada, que aparece representada en la Zona 5A de Teotihuacán, en Izapa y en el tablero 2 del juego de pelota sur de Tajín. En este último caso, asociada con sacrificio.

En las escenas de decapitación del juego de pelota de Chichén Itzá, en las escenas de sacrificio vinculadas con juego de pelota en Tajín, y otras de los monumentos y estelas de la región de Cozumalhuapa, hay asociados, plantas o árboles.

La sangre que emana de la víctima, a veces se ve como serpientes (Vega de Aparicio y Chichén Itzá).

⁷⁵ Es lo que propone en su teoría de la lectura en el "Pierre Menard", Borges, Ficciones, 1985.*

⁷⁶ Lazzari, M. y Clauton, L., 1990.*

⁷⁷ Caso, A.; Armillas, P. y Villagra A. Documentos consultados en el Archivo del INAH, correspondientes al año 1942.

⁷⁸ Pasztory, E., 1976, p. 119.

En la estela 21 de Izapa, la sangre de un decapitado se ve como *chalchihuites* y la que emana del cuello de los mascarones de perfil de Tláloc, se convierte en un torrente con estrellas de cinco puntas. Las volutas de la figura central de los tableros, son de estrellas de cinco puntas.

Por estas razones, me inclino a pensar que se trata de la sangre que brota del cuello de un personaje que ha sido decapitado y que convertida en un torrente de estrellas de cinco puntas, fluye para dar vida a las plantas. Por otra parte, la esencia del sacrificado, por llamarla de algún modo, se convierte en mariposas, que son la savia de la planta central de los tableros.

En todas las manifestaciones de actos inmolatorios, los oficiantes, aparecen colocados a los lados de la víctima, como en Tajín, en Chichén Itzá, en las láminas de los códices, etc.

Por la similitud en su vestimenta, por su colocación con relación al icono central y porque las volutas que salen hacia abajo de sus manos, se convierten en líquido. Uno con semillas y el otro con *chalchihuites*. Que también pueden ser una alusión a sangre y por tanto a autosacrificio.

Me parece que son jugadores de pelota, con una relevancia particular dentro de su comunidad y que han participado de la escena culminante de los encuentros, que es el tema central de esta cámara y alrededor del cual, la escena más importante, necesariamente es la del holocausto como ofrenda.

El hecho de que las figuras de los oficiantes se encuentren mirando una a la otra, crea un espacio entre ambas que abarca la escena central. Esto es, la celebración del ritual.

Continuando la línea central descendente, llegamos al mascarón central de Tláloc, que lleva en su boca un lirio acuático (*Nymphaea*).

Hacia abajo, en el muro noreste, están los jugadores con bastón y continuando el descenso, la cancha escalonada.

En el muro sureste, en primer término, está la cancha de ulama y hacia abajo, la montaña con el riachuelo.

En la zona maya, el lirio está asociado con el acceso al inframundo, como la cancha de juego de pelota, las escaleras y las cuevas. De modo que podríamos leer la composición general de los muros de Tepantitla con una unidad que se establece desde arriba hacia abajo, considerando el centro del muro como el eje principal de la composición.

Si como dejé establecido, la cancha del juego de pelota, las escaleras, la montaña o la cueva son alegorías del acceso al mundo inferior, la cenefa acuática es la zona limítrofe, de modo que me pregunto ahora ¿representan los tableros a la "Gran Diosa" teotihuacana de la fertilidad? Sin rebatir o apoyar tal propuesta, me pregunto si el ritual de esa gran diosa se puede vincular de manera tan cercana con los siguientes aspectos: el juego de pelota, Tláloc, el inframun-

do, inicio de ciclos y toda la simbología de juego de pelota, lo cual sería excepcional en Mesoamérica ya que en ninguna parte, durante la época Clásica, existe una deidad femenina de las características que Pasztory identifica como la gran diosa, asociada con la celebración del juego ancestral.

Por otra parte, siempre he tenido la profunda interrogante de ¿por qué la figura tiene los brazos al revés? Sin embargo, he encontrado por lo menos dos representaciones de decapitación en las que los sacrificados están sobre una plancha, con los brazos caídos a los lados, la primera en Tajín Chico, en la columna del gobernante 13 Conejo, asociada con juego de pelota y las otras, las pinturas murales de Chichén Itzá, en el Templo de los Jaguares, adjunto a la gran cancha de juego y en el Templo de los Guerreros.

Composicionalmente, hay otra posibilidad, esto es, formar los ejes diagonales partiendo del punto central y establecer triángulos, primero con el vértice situado en el mascarón de Tláloc; vemos entonces, en el extremo inferior derecho, la figura del personaje que llora con dos gruesas lágrimas que le abarcan hasta el abdomen, recordemos que sobre su vírgula lleva, además de un mariposa, un símbolo similar a los tocados de las vasijas de Tláloc, por lo tanto, se conforma no sólo una relación visual, sino también simbólica.

Al establecer un triángulo equilátero, el vértice superior se coloca sobre Tláloc, en tanto que en el ángulo derecho se encuentra el personaje, esta composición se refuerza ideológicamente, a través del llanto con la lluvia y por el símbolo colocado sobre su vírgula, por la similitud formal que existe entre el gorro de las vasijas y el símbolo.

Este personaje se destaca por su carga simbólica, llora, de su pecho brota el líquido que forma el riachuelo, su vírgula es más larga que la de los otros individuos del talud, tiene una mariposa junto y otra sobre la vírgula. La asociación entre todos sus elementos simbólicos determina una posición importante dentro de la composición. Tal como decía líneas arriba, los elementos visuales se han organizado dentro del contexto de la pintura teotihuacana en función de su importancia simbólica (fig. 103).

Con el triángulo invertido, del punto central inferior, los vértices laterales rematan en los mascarones de Tláloc y en los dos lados del muro; las primeras representaciones que tenemos son en el lado izquierdo, la del personaje que juega la pelota con el pie y a la derecha, la mariposa que está junto al personaje que jala al otro por el brazo y el marcador de la cancha (fig. 104).

Lamentablemente, esta lectura no la podemos repetir completa en los otros muros puesto que la pintura ha desaparecido en su mayor parte.

Por lo tanto, los principales ejes compositivos están asociados, con la celebración del juego de pelota y los mascarones de Tláloc.

Es evidente que la relación que resulta entre los

diferentes elementos visuales de las pinturas de la cámara del llamado Tlalocan, adquiere una connotación simbólica muy clara al definir los distintos ejes compositivos que rigen la obra, me parece que hasta ahora, los estudios que se habían realizado sobre estas pinturas, hacían un mayor énfasis en las representaciones de los tableros y no establecían más que la relación evidentísima entre las figuritas, los mascarones de Tláloc y las deidades que ocupan el centro de la totalidad del muro.

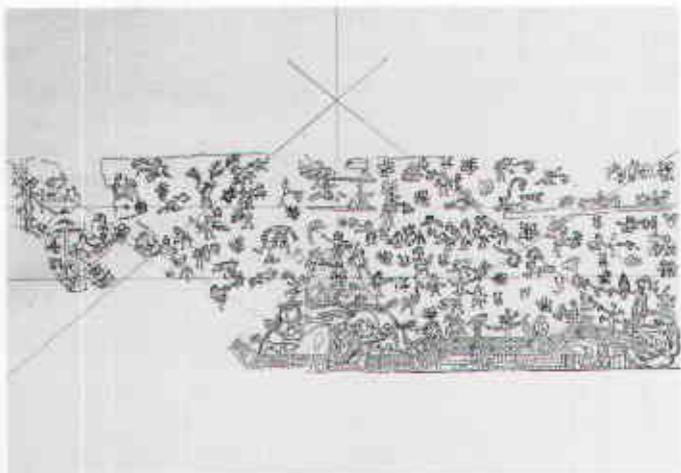


Figura 103.

No es necesaria demasiada imaginación para entender el mensaje que enviaron los pintores teotihuacanos al plasmar la figura de este personaje vinculado con la vegetación y el agua. Si se trata de un personaje masculino o femenino, como han tratado los autores norteamericanos de establecer,⁷⁹ evidencia



Figura 104.

una preocupación cultural propia y que pierde de vista elementos fundamentales de toda la composición.

La relación entre la lluvia y el juego de pelota se muestra en las láminas de los siguientes códices: 41 y 42 del Telleriano Remensis, en el Libro de Tributos, en el Vaticano 3738 Ríos 130 y Vaticano Ríos 3738 Ríos 133.

La relación entre las montañas y Tláloc es un tema que ha sido estudiado ampliamente por numerosos investigadores, de hecho, aún en la actualidad existe el mito entre numerosas comunidades indígenas de que las cuevas contienen riquezas o tesoros que derivan del concepto prehispánico. Por otra parte, las cuevas y las montañas, se consideran como medios de acceso al inframundo.

El río que escurre por la montaña alude muy probablemente a ese sentido mitológico.⁸⁰

La relación entre las lágrimas y la lluvia está también ampliamente documentada,⁸¹ por lo tanto la composición, tal como lo mencionaba antes, ordena los elementos simbólicos por medio de vinculaciones visuales. Me inclino a pensar, con base en las evidencias visuales que se derivan de los diferentes elementos compositivos, que Tláloc, con la misma advocación que tenía para los mexicas y muy probablemente con los mismos o semejantes rituales, ocupaba un sitio de culto destacadísimo en esta comunidad mesoamericana.

Quiero ahora destacar un tema de importancia trascendental para la mejor comprensión de la voluntad de ordenamiento compositivo de los muros del llamado Tlalocan de Tepantitla.

En la visión prehispánica, la deidad acuática también estaba relacionada con las plantas alucinógenas,⁸² en la mayoría de las representaciones teotihuacanas de Tláloc, lleva en la boca una hoja y los botones de lirio acuático, que según lo establece Dobkin de Ríos,⁸³ es no solamente alteradora de la conciencia, sino que es además un poderoso emético, propiedad por la cual tiene en muchas culturas el doble simbolismo de la purificación.

Schultes y Hoffman,⁸⁴ Furst⁸⁵ y De la Garza⁸⁶ sostienen que las plantas de los tableros son representaciones de plantas alucinógenas; vimos también que en los taludes hay por los menos dos tipos de *Datura*s, más adelante retomaré la importancia de la utilización de sicotrópicos en el mundo prehispánico. Todo ello enmarcado por alusiones al inframundo, sus vías y formas de acceso, el sacrificio vinculado con el juego de pelota, son desde mi punto de vista el tema de las pinturas del llamado Tlalocan de Alfonso Caso.

⁷⁹ Kubler, G., 1967a; Pazstory, E., 1976.

⁸⁰ Sahagún, 1982*; Matos, 1989*; Broda, 1982*; Caso, 1983*; Pazstory, 1983.*

⁸¹ Sahagún, 1982*; Broda, 1971* y 1982*; Matos, E., 1989*; Román, 1986.*

⁸² De la Garza, M., 1990.*

⁸³ Dobkin M., 1984.*

⁸⁴ Schultes, R. y A., Hoffmann, 1982.*

⁸⁵ De la Garza, M., 1990.*

⁸⁶ *Ibid.*, M., 1990.*

Símbolos

Con base en lo arriba mencionado, intentaré ahora desglosar la definitiva relación visual de las imágenes con determinada carga simbólica.

En un universo tan pleno de contenidos simbólicos como el prehispánico en donde la metáfora es una de las formas comunes de comunicación, los símbolos son muy numerosos y en algunos casos, es imposible desentrañar su significado.

Sin embargo, tal como lo establece Timothy Knab, la metáfora básica que rige el sistema conceptual mexica (que utilicé solamente como referencia a otra cultura agrícola, que es la teotihuacana) es una metáfora que por nombrarla de algún modo, la llama botánica.⁸⁷

Para Knab, una sociedad agrícola, mantiene un contacto estrecho con el mundo de las plantas, en el cual, el ciclo de la vida humana y el de la naturaleza, se vinculan profundamente. Utiliza este término dentro de un contexto ideológico, no en términos de organización urbana o social.

En la pintura mural teotihuacana, la enorme riqueza que tenemos en murales y lo variado y complejo de las representaciones, produjo un lenguaje simbólico muy extenso.

Intentaré sin embargo, establecer un pequeño diccionario de símbolos y me aventuro a dar explicaciones sobre algunos, con base en numerosos documentos escritos o pintados en épocas posteriores.

Quiero destacar que, en la mayoría de las veces, los símbolos aparecen sobre las vírgulas que emergen de la boca de los personajes y que éstas son, a su vez, un elemento simbólico.

En este sentido, es un convencionalismo cultural que se asemeja al que utilizan los creadores de "historietas" que aluden a la palabra por medio de una figura circular en donde se concentra el texto, cuando el protagonista dice malas palabras, éstas se representan con muchos signos. Me parece que es el mismo tipo de convencionalismo cultural; deducimos que en este caso, el signo que alude al canto o a la palabra es la vírgula y a la vez ésta se enriquece con innumerables elementos simbólicos.

1. Símbolos formados con elementos del cuerpo humano.

Cabezas. Al hablar sobre juego de pelota, hago un análisis de la relación entre las cabezas sin cuerpo y la práctica de la decapitación después del mismo. Me parece que las relaciones visuales que se establecen entre el juego de pelota y el sacrificio por decapitación son muy claras.⁸⁸

En los taludes de la cámara del llamado Tlalocan, la cabeza o cráneo separado del cuerpo está pintada once veces, dos en el muro noreste, seis en el sureste y tres en el sur.

Creo necesario hacer énfasis en la vinculación entre las barras paralelas y la cabeza que aparece encima de ellas, entre la cancha escalonada del muro

noreste y la cabeza que aparece en las calcas de Villagra. Entre ella y la cuerda que sostiene el personaje con yugo. Entre las cabezas de Tláloc y las gotas que escurren de lo que sería su cuello y que forman los cuerpos líquidos que integran la cenefa de la cámara del llamado Tlalocan.

Y finalmente la importancia de la cabeza trofeo que lleva el personaje de la escena 2 del muro sur, por ser la única representación de su género que se conoce en la pintura teotihuacana.

Cráneos. En el muro sur hay dos calaveras, una es la base de la que nace una planta, la otra, tiene unas gotas, que parecen sangre y caen sobre una planta con flores; hay dos relaciones simbólicas, una por medio de la sangre que hace factible el renacimiento de las flores en la primavera al cambiar el manto de la tierra. En el Popol Vuh, la cabeza de Hunhunapú se convierte en un árbol. Nuevamente, la cabeza o el cráneo se vinculan con el nacimiento de una planta.

Ojos. Dentro de las pinturas de Tepantitla, tenemos por los menos cuatro maneras simbólicas de representar los ojos, la primera y más simple, los ojos del hombre que tienen todas las figuras humanas; estos ojos producen lágrimas y entonces, dentro del ámbito prehispánico adquieren un significado adicional, se vinculan con las lluvias, por lo tanto, los tres personajes que se conservan en las pinturas murales de Teotihuacán se vinculan a través del llanto de manera simbólica, pero también de manera visual, con los mascarones de Tláloc.

En dichos mascarones, su pelo se sustituye por corrientes con ojos, que son iguales a los que emanan de las corolas de flores que se han identificado como alucinógenas y que repiten el concepto de la figura que está comiendo una vaina al lado de la montaña en el talud sureste.

Los ojos dentro de corrientes de líquidos, en todos los casos en donde aparece representado algún líquido, ya sea brotando de las fauces de una serpiente o como corriente de agua, encontramos ojos, casi siempre de tres en tres. Probablemente este convencionalismo visual está relacionado con agua o líquido que fluye.

Ojos como toponímicos; me atrevo a pensar que las numerosas plantas que tienen símbolos asociados pueden ser toponímicos, hay dos que tienen ojos. En ocasiones los ojos pareciera que llevan un antifaz.

Finalmente, ojos como parte de la vírgula de algún personaje; en la escena 5 del muro sureste, uno de los individuos tiene un ojo sobre su vírgula, se ha dicho que se trata probablemente de un ojo de reptil.⁸⁹ También en este caso algunas veces más que ojos,

⁸⁷ Knab, T., 1986.*

⁸⁸ En los recientes descubrimientos arqueológicos de Teotihuacán, se han encontrado numerosos entierros de individuos decapitados

⁸⁹ Von Winning, 1987b.

se ven símbolos como antifaz; es el caso de una de las figuras de la escena 10 del muro sureste.

Bocas. Hay una boca en la escena 10; ésta es igual a la de la deidad del Patio Blanco de Atetelco, a la de la figura del Pórtico 1 de Tetitla reproducida por Miller⁹⁰ y a la que aparece en Techinantitla, reproducida en la obra *Feathered Serpents and Flowering Trees* con el número III-26.

Corazón. En la escena 4 del muro noreste, sobre la vírgula de uno de los personajes se ve la cabeza de algún animal, aparentemente un felino que tiene entre las fauces lo que parece un corazón. Me parece innecesario abundar sobre la relación entre el sacrificio y el sostenimiento del cosmos. Solamente quisiera destacar, que en el universo prehispánico, desde la época olmeca, Tláloc se asocia frecuentemente al jaguar.⁹¹

Manos. En la Zona 5A se representa a una mariposa cuyo cuerpo está formado por una mano; en Tetitla, los llamados Tlálocs de Jade tienen, en la vírgula de la palabra, manos; en la Zona 2, en el talud de las conchas pintadas, se ven manos solas; en la Calzada de los Muertos, Zona 2, las manos a veces aparecen portando algo y también en ocasiones, como es el caso de la representación más importante del tablero de la cámara del llamado Tlalocan, de las manos fluye algún líquido, o semillas, como sucede en la mayoría de los personajes de procesiones.

Piernas. Parecen en la escena 14 del muro sureste y en la 4 del muro noreste.

Probablemente también vinculadas con sacrificio o mutilación.

Pies. (Huellas) este símbolo tan común en las representaciones prehispánicas, se ha establecido que alude al desplazamiento; se ve representado junto a la pelota y a otro complejo símbolo, lobulado, en la escena 2 del muro sureste y aparentemente en la escena 1 junto a las tres cabezas que parece que están junto a una banda de tres colores. Es factible que se trate de un toponímico ya que en estos muros están representados varios.

Huesos. En las vírgulas de personajes de las escenas 4 del muro noreste, 5 y 11 del sureste se ven representaciones de huesos, al igual que en el caso de las piernas y las cabezas, pienso que están relacionados con el sacrificio en juego de pelota; son muy numerosas las representaciones que existen en la plástica prehispánica de huesos relacionados con la práctica del deporte ritual.

2. Símbolos que no están asociados con el cuerpo.

Cuerdas o lazos. En la escena 3 del muro noreste y en la escena 1 del muro sureste, hay, en el primer caso una cuerda en la que está una cabeza, que porta un tocado verde; hay numerosos ejemplos que asocian la cuerda con la decapitación.⁹² Recordemos también la asociación de la cabeza de Hunapú que cuelga en la cancha del juego de pelota en el Popol Vuh.

Por otra parte, como se dijo en su oportunidad, la cuerda que aparece en la escena 1 y que es igual a la de la estela 1 de Bilbao, Guatemala.

Existen numerosas referencias de objetos teotihuacanos asociados con juego de pelota en la región de Cozumalhuapa.⁹³ Aunque no es el propósito de este trabajo analizar a profundidad las posibles vinculaciones entre estas dos regiones, creo que es importante destacar que son muy cercanas desde el punto de vista iconográfico y sobre una actividad tan específica como lo es el juego de pelota, lo cual viene a reforzar las evidencias de la estrecha comunicación entre ambas zonas.

Por otra parte, la relación entre las cuerdas y el juego de pelota se ve en una gran cantidad de objetos rituales encontrados en diversos contextos arqueológicos, por ejemplo en los tableros de la cancha sur de Tajín, en los marcadores de Copán, en los tableros de la cancha de juego de Chichén Itzá, en el altar 8 de Tikal, cuya imagen es prácticamente idéntica a la imagen del escalón VII de Yaxchilán.⁹⁴

La cuerda es una alegoría de continuidad y creo que desde la época olmeca, tiene ese significado, ya que la encontramos en el Altar 6 de La Venta, que representa a un individuo saliendo de una cueva, al tiempo que sostiene una cuerda, en los costados del monumento hay individuos que cargan niños. Probablemente en una alusión a la continuidad de linaje entre el personaje central y los pequeños que son llevados hacia el centro.

Las implicaciones tan profundas que tiene esta vinculación, no pueden ser casuales, hemos visto en páginas anteriores, que el juego estaba asociado a sucesión dinástica y a terminación e inicio de ciclos, lo cual puede afirmarse con la siguiente figura simbólica.

Atado de años. Sobre la cancha del juego de pelota del muro sureste, vimos una figura que semeja un atado de años, quiero destacar que en algunos casos, el juego de pelota tiene también connotaciones calendáricas.⁹⁵ En este caso, es interesante resaltar la representación de la lámina 31 del códice Laud. Además de la mencionada líneas arriba de inicio de ciclos.

Flores o Plantas. Es muy difícil hablar de una identificación precisa de las flores en Teotihuacán, algunas de ellas se sugiere incluso que son un sustantivo, como la flor de cuatro pétalos.⁹⁶ Si nos apoyamos solamente en las imágenes, podemos concluir que los usos para los que se destinaban algunas plantas, son claros; por lo tanto, el mensaje debe ser: la necesidad del sacrificio para tener plantas básicas para la sobrevivencia de la comunidad. Desde la alimentación y el vestido (por ejemplo algodón o fibra de maguey),

⁹⁰ Miller, 1973.

⁹¹ Covarrubias, 1946*; Coe, 1965*; Grove, 1972.*

⁹² Ver al respecto el trabajo de Moser, 1973.*

⁹³ Parsons, L., 1969*; Laporte, J. P., 1989*; Hellmuth, N., 1975.*

⁹⁴ Según Schele, L. y M. E. Miller (1986)*, debido a la relación formal entre las imágenes de Tikal y Yaxchilán, la efigie del Altar 8 debe de ser de un jugador de pelota.

⁹⁵ Schele, L. y M. E. Miller, 1986.*

⁹⁶ Pasztory, E., 1976.

hasta usos rituales y medicinales con plantas psicotrópicas.

Las plantas y flores como toponímico:

Son muy numerosas las representaciones de plantas o flores asociadas con símbolos, por ejemplo una especie de maceta con bandas transversales, otra con unos ojos como antifaz y huellas de pies, o con un personaje inscrito en la base, etc.

Al analizar la cabeza como símbolo, mencioné que en los muros sur y suroeste hay varias figuras que parecen toponímicos, estas figuras tienen flores asociadas a algún otro elemento, lo cual hace suponer que se trata de topónimos, tal parece ser también el caso de ciertos murales de Techinantla.

No es necesario destacar la enorme variedad de flores que aparecen representadas en la pintura teotihuacana, quiero resaltar que, con base en las posibles identificaciones que se han hecho de las mismas, existen varios tipos de alucinógenos. Por ejemplo en la escena 2 del mural sureste, en donde se encuentra un individuo que lleva en la mano derecha una flor de la cual escurre un líquido, señalé en las descripciones que probablemente se trate de la *Datura stramonium*, que está comprobado que en algunos lugares se usaba mezclada con tabaco como estupefaciente para las víctimas de sacrificio. También me parece que en la mano izquierda lleva una *Datura ceratocala*. Que crece en lagos y canales y que prácticamente ha desaparecido en el altiplano de México, contiene en su corola mucho néctar. Probablemente la utilización se vinculara con el sacrificio y esa sea la alusión que vemos en el muro sureste, por otra parte, los efectos de esta planta han sido poco estudiados porque es una especie casi en extinción, se sabe que se la consideraba como "hermana del *ololiuqui*"⁹⁷ y que tiene poderosos efectos narcóticos.

Por otra parte, creo que es interesante que por las numerosas veces que aparece un personaje con los frutos redondos, debe tratarse de alguna planta con un gran contenido simbólico, me parece que hay varias alternativas interesantes; la primera, los frutos de las *Daturas* son redondos, segundo, las semillas de la *Turbina corymbosa*, la flor del *ololiuqui*, son redondas y negras, finalmente, las semillas de la flor del árbol de las manitas *macpalxóchitl* también lo son. Probablemente en la escena 4 del muro noreste, se esté narrando una ceremonia de recolección e ingestión de plantas sicotrópicas, me inclino a pensarlo por dos razones, ambas planteadas por Mercedes de la Garza, quien sostiene que genéricamente se aludía a las semillas relacionadas con el *ololiuqui*, como redondas. Por otra parte, según lo establece en su obra sobre sueño y alucinación, el tener la cabeza hendida, como lo tiene el personaje sentado que come la fruta, es una alegoría de ceremonias iniciáticas.

Está representada la *Nymphaea mexicana*, o lirio acuático que por su simple asociación con el agua la convierte en un símbolo, acuático, pero adicionalmente a ello, la flor de esta planta se abre al amanecer

y se cierra al caer la tarde. Por lo tanto tiene también una relación con el Sol.

Finalmente, como mencioné antes, es un poderoso emético y alterador de la conciencia y entre los mayas se asocia con el inframundo.

Probablemente una de las flores más representadas en la pintura teotihuacana, sea el lirio acuático o *Nymphaea m.* aparece como ya lo dije antes muy frecuentemente en la boca de Tláloc; la encontramos en las vírgulas de los sacerdotes sembradores, acompañada de diversos símbolos y de otra flor, que al igual que la flor de cuatro pétalos, abunda en la pintura teotihuacana.

Hay en Tepantitla otras representaciones de plantas y animales sicotrópicos, hongos alrededor de la cueva de la escena 15 y el batracio que ocupa el centro de la cueva, un sapo, tal vez del género Bufo.

Hay un individuo en la escena 12 del mural suroeste que parece estar fumando, quizás se trate de una representación de tabaco.

Plantas y flores comestibles, posiblemente *oceloxochitl* (*Tigridia pavonia*), ya que vemos a un individuo en la escena 16 comiendo una vaina que tal vez lo sea de esa planta, aparentemente están representadas también plantas de cacao y calabaza.

En general, se ha pensado que muchas de las plantas representadas en los muros de esta cámara de Tepantitla pudieran ser algún tipo de alucinógeno, los mismos autores Shultes y Hofmann, identifican el árbol que nace de la figura de la deidad central también como *Datura*.

Se sabe que los efectos de las plantas y de algunas prácticas rituales que conducen a un estado alterado de conciencia, son una costumbre común en muchas culturas a lo largo del tiempo y en todo el planeta. En la América antigua, la utilización de plantas sicotrópicas, asociadas a prácticas rituales de curación, de ceremonias de iniciación, o conmemorativas, es un tema muy extensamente tratado.

Zoomorfos. Los animales que se asocian con el juego de pelota son muy variados, aquí quiero destacar los que aparecen en los murales de Tepantitla y que son comunes en Mesoamérica.

El jaguar; en Tepantitla encontramos una representación de un felino en el muro noroeste. El cocodrilo; que forma parte del atuendo de los sacerdotes sembradores; el sapo, en la cueva de la escena 15; los moluscos que "nadan" en los caudales de la cenefa y del tablero y en las vírgulas de la procesión de las cámaras adjuntas. La serpiente que integra la cenefa del cuarto de los sacerdotes sembradores y que vemos también en el muro noroeste.

Hay algunos insectos, una libélula, un ciempiés y lo que parece una abeja. También hay representaciones de arañas en el centro del tablero.

⁹⁷ Schultes, R. y A. Hofman, 1982.*

Mariposas. Es probable que los lepidópteros sean los insectos con una carga simbólica más profunda en el México prehispánico, tal vez porque su transformación de un gusano, que es terrestre, se convierte en un ser alado y volador. De larva a mariposa, el insecto cambia no solamente en su aspecto físico, sino en su contexto, su transformación debe haber provocado un profundo interés entre los antiguos mexicanos y quizás es por ella, que identifican a la mariposa con el ser en que se transforman los hombres a su muerte.

La mariposa y el sacrificio están estrechamente relacionados en el muro sureste de la cámara del Tlalocan y se ha mencionado esta relación en otros murales teotihuacanos; en el caso de la planta que nace del sacrificado en el centro de la composición, el tronco y las ramas tienen mariposas en el centro, esto es, la sangre de la planta se forma de las mariposas. Si retomamos el concepto de sacrificio-mariposa y de la transformación de larva a mariposa, podemos concluir que las plantas nacen de aquello en lo que los hombres se convierten a su muerte.

En otras regiones y en épocas posteriores encontramos efigies de mariposas asociadas al juego de pelota, por ejemplo en el anillo de juego que se encontró en la calle de Las Escalerillas y en el pectoral de oro de la tumba 7 de Monte Albán.

Los símbolos del juego de pelota en otras regiones y su vinculación con Teotihuacán. La simbología asociada al juego de pelota es muy extensa: cráneos, miembros mutilados, cabezas sangrantes, cabezas sostenidas por cuerdas. Las más frecuentes, nos recuerdan a los heroicos gemelos de la mitología maya-quiché; por lo menos, son muy numerosos los autores que dan explicación a relieves y escenas en cerámica con base en el relato. El estudio de este documento etnográfico ha dado lugar a investigaciones tanto de historia del arte, como de organización social y sobre la cosmovisión maya.

Hay en Tepantitla dos símbolos que aparecen asociados, a los que llamé elemento lobulado de colores y flor de doble corola. Encontré que el cuerpo del batracio y el lobulado son prácticamente idénticos, por otra parte, la flor de doble corola, la encontramos en las intersecciones de la retícula de los tableros de Atetelco. No he encontrado nada similar fuera de Teotihuacán.

La mariposa como temática del juego de pelota, aparece en el pectoral de la tumba 7 de Monte Albán y en el aro encontrado en la calle de Las Escalerillas, correspondiente a la cultura mexicana (figs. 105 y 106).

La vinculación entre el juego, la decapitación o mutilación y la mariposa, que encontré en Tepantitla, aparece en los murales de la Zona 5A estudiada por Miller,⁹⁸ en donde vemos una mariposa con una mano, de la muñeca de la misma escurre algún líquido y de lo que parece la boca del insecto, otras dos gotas enmarcan el apéndice, aparentemente mutilado.

Este mural, tiene relación con Tepantitla, porque

en él aparece una deidad alada que desciende. Lamentablemente, por lo fragmentado del mural, no podemos saber hacia qué o quién desciende. Se pueden ver entre sus alas, las ramas de una planta, flores, gotas de líquido, estrellas, cabezas de aves, (probablemente pericos o guacamayas), cabezas sin cuerpo y seres humanos sin piernas.

Por las representaciones de cabezas y seres sin piernas, por su vinculación con plantas, líquidos y la mariposa, es factible suponer que simbólicamente hay relación entre este mural y los de Tepantitla.

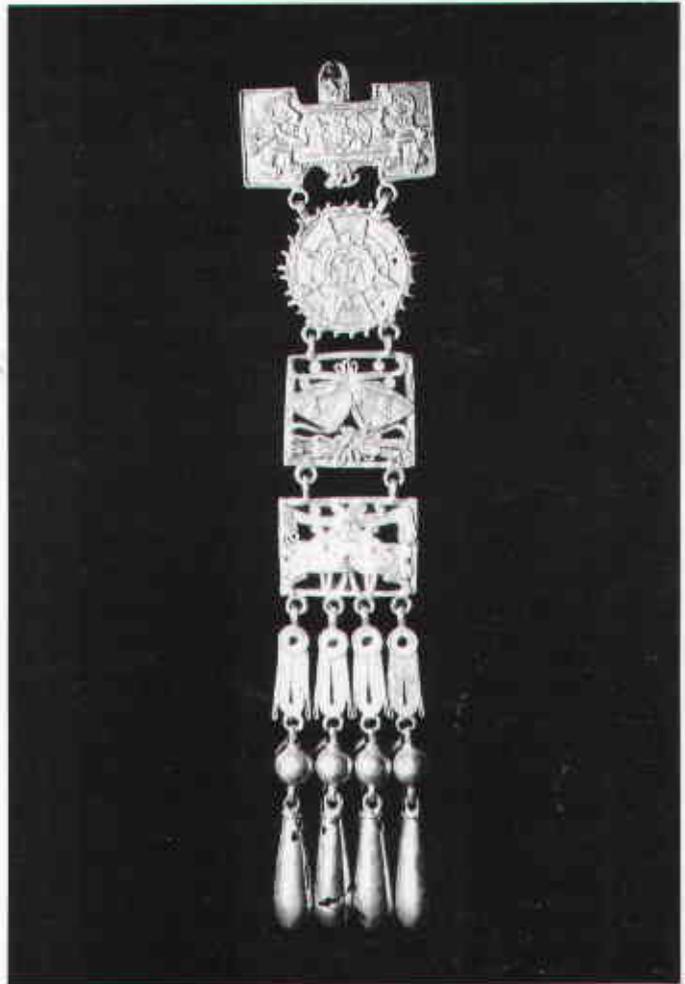


Figura 105.

Las deidades descendentes se representan asociadas a juego de pelota en Tajín, en los relieves del juego de pelota sur, en Bilbao, Guatemala, en las estelas 2, 3, 4, 5, 6 y 8 y en Izapa, en la estela 4, en donde se ve un personaje ataviado con una hacha en su cintura, en forma de cabeza humana.

Existe vinculación entre las figuras de las diosas de Tetitla y la temática de Tepantitla, ya que entre los caudales que emergen de las manos de esas figuras, se encuentran cabezas y manitas, por lo que podemos suponer que la concepción sacrificio-fertilidad o al menos sacrificio, juego de pelota y agua, son un

⁹⁸ Miller, 1973, p. 78.



Figura 106.

tema que aparece también en el Altiplano durante el Clásico.

En relación al lienzo de dibujos geométricos, como rebozo que llevan algunas figuras de los murales de Tepantitla.

En los códices Borgia, láminas 13, 40 y 42, Nuttal, lámina 74, se ve un lienzo, muy parecido a los de Tepantitla adornando los marcadores de la cancha de juego de pelota.

Creo que se puede suponer que existe relación entre este lienzo y la realización del juego. En la escena 13 del muro sureste sobre la cancha de cuatro marcadores, hay un personaje que lo lleva en el brazo, al tiempo que arrastra a otro sujeto jalándolo por el brazo y que junto se ve una mariposa.

Este lienzo, parece estar relacionado con la muerte, ya que en muchas piezas de cerámica maya, se ve representado al jaguar del inframundo con el lienzo alrededor del pescuezo.

En los brazos de la cruz atrial de la Basílica de Guadalupe vemos un lienzo, parece tratarse de un sincretismo más entre la religión cristiana y la prehispánica, porque si bien en las cruces, a menudo se coloca un lienzo, en el caso de la cruz colonial, este lienzo está decorado como los prehispánicos. Con figuras geométricas o flores y barbas que lo rematan.

Otro símbolo importante asociado con el juego, son las barras paralelas. El extremo norte del muro

suroriente o talud del agua, empieza con las figuras que juegan con el pie, la que está debajo del nudo señala la cabeza decapitada, que a su vez aparece sobre las barras paralelas, que bien pudieran ser una alusión a una cancha de juego. Otra representación de las barras paralelas está junto a las cinco pelotas colocadas en sentido vertical y cinco en sentido horizontal del personaje que lleva un bastón y que está debajo del otro que juega pelota con el pie. (El número cinco, se sabe que al menos entre los mexicas estaba asociado a Macuilxóchitl, patrono de los juegos.)⁹⁹

Las siguientes, están situadas junto al personaje que coloca las cintas alrededor de su cintura y las últimas, en el extremos sur del mismo muro, junto a las otras pelotas que suman cinco.

Por último, las figuras de personajes cargados, en su estudio sobre cerámica de Río Blanco, Veracruz, Hasso von Winning¹⁰⁰ demuestra que la mayoría de las piezas estudiadas por él, se decoran con figuras de jugadores de pelota. Particularmente interesante es el tiesto que describe en este artículo y que relaciona a figuras de cargadores con posibles mercaderes.

En Tajín, en el relieve de la escultura 3 de la pirámide de los Nichos, y de la escultura 4 del Palacio de las Columnas, hay figuras de cargadores de pequeños seres humanos.¹⁰¹ En la estela 5 de Izapa, en la cual están labradas figuras de posibles jugadores de pelota, uno con yelmo, hay también dos cabezas sin cuerpo y un personaje que lleva sobre la espalda a otro.¹⁰² Entre los mexicas, son frecuentes las representaciones de un personaje que lleva sobre sus espaldas a otro, en la mayoría de los casos, se les identifica como portadores de dioses o *Teomama*.

En cualquier caso, es importante considerar, primero, que este tipo de representaciones existen en Tajín y otras regiones. Por otra parte, las encontramos entre los mexicas en el Postclásico, sólo que para este último período, son deidades las que son llevadas en andas. Al menos, existen esculturas que representan a un personaje que lleva sobre sus espaldas a una diosa de la fertilidad.

Hemos visto a lo largo de este capítulo que las imágenes representadas en los diferentes murales del llamado Tlalocan, están vinculadas visual y simbólicamente con numerosos aspectos del juego de pelota, por lo que me permito sugerir que estos murales son representaciones de esta práctica ritual prehispánica y que sus connotaciones abarcan todas las que el juego de pelota tenía en otros lugares de Mesoamérica a través de distintas épocas. Creo que las evidencias visuales que tenemos en Tepantitla, vistas desde

⁹⁹ Solís, F., 1990.*

¹⁰⁰ Von Winning, H., 1982*. De hecho sugiere que la distribución de la cerámica de Río Blanco, se realizó por mercaderes teotihuacanos.

¹⁰¹ Kampen, M., 1972.*

¹⁰² Norman, G., 1973.*

la perspectiva del juego de pelota nos permiten establecer una importante fuente de investigación sobre esta práctica ritual prehispánica durante la época Clásica, en el Altiplano. Asimismo, las asociaciones con otras regiones mesoamericanas a través del juego de pelota amplían nuestro conocimiento sobre las diversas vinculaciones existentes en Mesoamérica a través del tiempo y del espacio.

Niveles de simbolismo

Por último quiero referirme a niveles de simbolismo, al igual que con el concepto de espacio, me parece que hay tres niveles de representación simbólica, el primero, tomo por caso la posible identificación de una flor como alucinógeno, por la forma de la flor, que tiene una semejanza formal con una planta de Toloache, por el hecho de que escurre de ella un líquido, como sucede con algunos tipos de *Daturas*, nos permite inferir que se trata de una planta de este tipo con base en su similitud formal y biológica. Este es un mensaje que puede entenderse por una información directa.

Hay un segundo nivel, por ejemplo la asociación de la mariposa. Cada vez que hay una cabeza sin tronco o un hueso en el muro sureste, aparece junto la imagen del lepidóptero. Podemos suponer que la mariposa es un símbolo asociado con el sacrificio, lo mismo que el lienzo de diseños geométricos.

En cuanto al lobulado de colores, como se parece tanto al cuerpo del batracio que está debajo del personaje que llora, puede ser una alusión al agua, el símbolo que aparece sobre la vírgula de este mismo personaje y que es tan similar al tocado de las vasijas de Tláloc que porta en sus brazos el medallón central de esa deidad, nos permiten establecer una vinculación simbólica que es más compleja, pero que sigue teniendo su base en la forma de las representaciones.

Podemos establecer conjeturas por la asociación entre algunos elementos que existen en la pintura de murales o documentos pictográficos no solo teotihuacanos, sino también de fechas posteriores. Sin embargo, hay algunas figuras que solamente pudieron ser comprendidas por la comunidad en su tiempo, con base en información que se conoce solamente dentro de la comunidad misma, por lo general, este es el nivel más elevado de abstracción.

Aquí quiero detenerme a considerar una representación de fundamental importancia dentro de la pintura mural teotihuacana y que se vincula tangencialmente con dos aspectos de este trabajo: la imagen del caballero vestido de jaguar reticulado que se postra ante la imagen de un templo rematado con plumas y en cuya fachada hay unas manchas como de piel de jaguar.

a) La mayoría de las representaciones de templos que hay en la pintura mural de Teotihuacán, parecen estar asociados con agua, por ejemplo en la Zona 2

de Miller, en el Palacio de los Jaguares, Pórtico 1a, en la misma Zona 2, Subestructura 3a,¹⁰³ en los muros del Templo de la Agricultura y en el caso de Tetitla, en donde el acceso al templo está marcado por dos cursos de agua.

b) El remate de plumas de este templo es igual al tocado de la deidad central de Tepantitla y a las figuras del pórtico de Tetitla. En este nivel, se ha utilizado un elemento de la iconografía de una deidad.

c) En Tetitla existió en el Pórtico 1 una pintura que Miller reproduce con el número 231 y que es la representación de un edificio con unas bandas entrelazadas al frente que tienen diseños geométricos. A la izquierda, hay botones de *Nymphaea mexicana* y unas manos de las que fluye algo.

En este nivel ya no hay una figura humana alrededor de la cual se ha construido un concepto simbólico, es un edificio coronado de plumas, con manchas en la fachada, sostenido por unas manos de las que fluye algún líquido.

Me parece que en los tres casos, se trata de una figura metafórica que alude a la misma deidad. Nos encontramos según me lo parece, en el nivel más elevado de simbolismo, este concepto, en mi opinión se ve reforzado por el hecho de que la figura del individuo vestido de jaguar, asume una postura que es única en lo que se conoce de pintura mural de Mesoamérica ya que está en una actitud reverencial común en todos los puntos del planeta y siempre como signo de veneración.¹⁰⁴

Hincarse ante una persona o un sitio es un gesto que es común en el hombre como signo de sumisión; el personaje de Tetitla se postra ante un edificio que tiene los elementos iconográficos de una deidad; el hombre se inclina ante el símbolo, y no es necesaria ya la explicación completa de la representación para destacar su sacralidad, la sola imagen de sus atributos son suficientes para evocar su presencia.

En este punto, quiero hacer una reflexión final sobre la profunda connotación simbólica del juego de pelota en Mesoamérica y la manera como esta importancia puede derivarse a través de los objetos que testimonian su grandeza se vinculan con su práctica.

Hablé ya de lo que he llamado el concepto primordial, mencioné antes que en la iconografía del hombre prehispánico no existe nada que carezca de contenido; no es casual que se utilicen las formas para denotar un contenido y es una constante establecida y aceptada que la decoración por sí misma no era el objetivo del artista prehispánico, de modo que los símbolos asociados constantemente a las representaciones del juego de pelota necesariamente debían contener un denominador común que los significara.

Encontrar la vinculación de este sustrato ideológico me permitió comprender, por primera vez con

¹⁰³ Miller, 1973, pp. 53 y 61.

¹⁰⁴ Morris, D., 1987.*

mucha claridad, la profundidad que el juego sagrado tuvo para el hombre mesoamericano y, por ello, su gran difusión y supervivencia.

Una de las constantes que se mencionan con mayor frecuencia es la unión de los contrarios en la cancha; es evidente que el encuentro sintetiza la unificación en la oposición. No es ninguna novedad tampoco la manera como estos contrarios se vinculan en el juego sagrado y cómo el acceso al inframundo es también el conducto para el nacimiento del Sol todos los días. El cosmos y las profundidades de la tierra existen como concepto dual.

Hablar de la dualidad de los dioses mesoamericanos no es tampoco novedoso. En síntesis, el conocimiento del concepto dialéctico de la fusión a través de la lucha de los contrarios, ha estado presente en el conocimiento de los estudiosos del mundo prehispánico desde un tiempo que es difícil determinar. Quienes buscamos comprender el mundo del hombre mesoamericano damos por un hecho este concepto primordial.

No es necesario, pues, hacer una exposición de este sustrato ideológico, de modo que planteo la siguiente interrogante: ¿qué tienen en común la mariposa y el lirio acuático, qué las *Daturas* y el sapo, qué el cocodrilo, la serpiente, las tortugas, los moluscos y el jaguar?

No es difícil encontrar los puntos de coincidencia entre sapo, tortuga y cocodrilo, estos animales viven en la tierra y en el agua; tampoco es difícil establecer el vínculo con el jaguar, ya que, según establece Coe,¹⁰⁵ el felino vive a lo largo de cursos de agua; de hecho, es un nadador excelente y según lo menciona, el agua es parte de su *habitat* natural; tortugas y pescado forman parte de su dieta.

El enigma empieza a clarificarse más si establecemos la relación entre la mariposa, y el lirio acuático.

El lirio es una flor. Normalmente las flores crecen en la tierra; el lirio no es un ser dual, como la mariposa, como el sapo, como el cocodrilo y la tortuga. Todos los símbolos que he mencionado tienen en sí mismos la unión de los contrarios; son intrínsecamente dialécticos. La tortuga, el cocodrilo o el sapo son evidentemente duales; menos aparente es la dualidad de los moluscos, porque siendo acuáticos no nadan, se desplazan sobre el piso marino.

La profundidad del concepto dual se consolida en muchas figuras alegóricas. Una de ellas es la unión de las fauces de un batracio o de un jaguar como acceso al inframundo. El agua, o mejor dicho la vinculación tierra-agua, nuevamente se convierten en el acceso al mundo de los muertos.

La utilización de alteradores de la conciencia para acceder a una realidad diferente, nos evidencia otra vinculación dual.

Si nos remitimos a la percepción de una naturaleza interactuante, encontramos que la utilización de sustancias sicotrópicas es una práctica muy común; acceder a una realidad diferente es una búsqueda

común en el ser humano, no importa a qué tiempo o lugar pertenezca.

En la mayoría de los trabajos dedicados a la investigación de las prácticas de éxtasis¹⁰⁶ se hace manifiesto que el hombre busca en los ritos iniciáticos percibir un mundo que es diferente, un tiempo que transcurre de manera distinta, busca experimentar de manera integral la realidad que le rodea y, al decir integral, me refiero a la percepción de una realidad diferente, como en los sueños y alucinaciones sicotrópicas, aunadas a la experiencia sensorial de un estado "normal" de conciencia. Las investigaciones sobre las modificaciones bioquímicas del cerebro causadas por la utilización de alteradores de conciencia¹⁰⁷ nos permiten conocer los cambios que sufre la percepción de un individuo a consecuencia de experiencias místicas que permiten alcanzar un estado mental diferente.

Entre las prácticas más frecuentes se encuentran la reiteración silábica (como los mantras hindúes) la repetición monotonal de música —acompañada o no de danzas— como los sufíes del Medio Oriente, las sangrías o ayunos prolongados, como entre los místicos cristianos de la Edad Media, la meditación y la ingestión de plantas, hongos o sustancias derivadas de animales, por ejemplo de los sapos del género Bufo, que alteran la química del cerebro.

Todas estas prácticas provocan la sensación de percibir el mundo de manera más intensa, diferente, parecida a los sueños y tal vez parecida a la muerte.

Probablemente por esta razón en la mayoría de los ritos iniciáticos se habla de viajes al mundo de los muertos. Los alteradores de la conciencia provocan por lo tanto una unidad en la dualidad, es decir, a través de la experiencia mística se unen en una sola realidad mundos que son diferentes. Quizás por ello el lirio acuático sea entre los mayas, y tal vez entre los teotihuacanos, el símbolo del acceso a esa realidad diferente, provocada por sus efectos sicotrópicos y al mismo tiempo el símbolo del agua quieta del acceso al inframundo.

Entre los mayas el lirio acuático aparece asociado también al jaguar; algunos autores sugieren que su relación es con el simbolismo del jaguar como Sol nocturno, o sea, con el Sol en su paso por el inframundo. El lirio abre sus hojas al amanecer y las cierra por la tarde, lo cual refuerza su contenido simbólico.

Según Van Bussel,¹⁰⁸ la cancha del juego de pelota es una alegoría del acceso al inframundo. Sustenta su propuesta en varias evidencias, una de las cuales es el hecho de que la palabra *hom* en quiché significa tumba y también la cancha del juego de pelota. Por otra parte, las representaciones de escaleras en nu-

¹⁰⁵ Coe, M., 1972.*

¹⁰⁶ Véase Eliade, M., 1976 y 1989*; De la Garza, M., 1990.*

¹⁰⁷ Tart, Ch., 1969.*

¹⁰⁸ Van Bussel, G., 1991.*

merosos relieves y pinturas en cerámica, según él, aluden también a que los gemelos creadores del Popol Vuh, descienden unas escaleras para llegar al inframundo.

Pero el juego es a la vez la posibilidad del renacimiento; no olvidemos que en este mito cosmogónico quiché, los hermanos, al final derrotan a los dioses de la muerte; de hecho, se muere la muerte o, lo que es igual, vive la vida y surge el orden del cosmos. El Sol y las estrellas descienden al inframundo, pero vuelven a salir.

Hay un último símbolo que deseo analizar, el de *ollin*, que comparte el mismo origen de la palabra hule en náhuatl.

A lo largo del capítulo sobre juego de pelota hice un análisis de sus muchos y variados significados, entre otros, como sinónimo de un militarismo latente, como lo demuestra Teresa Federico en su investigación. Se buscan sus connotaciones astronómicas y calendáricas, sus relaciones con el sacrificio y la fertilidad de la tierra, de su simbolismo como acceso al inframundo, con la transmisión de mando, de su vinculación con la montaña generadora del maíz;¹⁰⁹ en todos los casos hablamos del concepto primordial que como último y más evidente símbolo se sintetiza en el movimiento, *ollin*, *ulli*, el movimiento de la pelota, el movimiento surgido en la unidad de los opuestos en la cancha, en el centro del acceso a las realidades humanas y divinas.

La armónica dualidad, el equilibrio que el hombre busca y encuentra en la naturaleza y todas sus manifestaciones y que, al final, es sólo el reflejo de la dualidad misma de su ser interior, de la búsqueda del ser unificado, del *Aleph*. El absoluto último que unifica las fuerzas contrarias *Ying* y *Yang*.

El símbolo de *ollin* es la manifestación gráfica más clara del mundo prehispánico, equivalente al símbolo chino que unifica los opuestos; y que denota la existencia de una búsqueda emprendida por todos los seres que hemos habitado este planeta, dos direcciones opuestas que se encuentran, el concepto primordial subyacente en la cultura mesoamericana, evidenciado en una de sus más trascendentes manifestaciones: el juego sagrado de la pelota.

El hombre ha trascendido la obiedad de la representación primaria de un hecho o concepto, el símbolo ha ocupado su lugar y con su presencia invoca los preceptos más recónditos de la comunidad.

Consideraciones finales

Al iniciar la lectura de las imágenes de los murales de la cámara de Tepantitla llamada Tlalocan, se hizo evidente que las lecturas anteriores, se habían centrado en los aspectos más obvios de la representación, esto es, la abundancia de agua, plantas y mascarones de Tláloc, derivando de esto la conclusión de que las pinturas eran una alegoría de ese lugar

mítico.¹¹⁰ Kubler propone que no es posible trasladar el concepto mexica al mundo teotihuacano.¹¹¹

Posteriormente, Pasztory realiza su tesis doctoral basando su estudio en las figuras de los tableros, en la que propone que las figuras de los oficiantes son sacerdotisas y la figura central es una diosa de la fertilidad, y aunque hace una reseña de los taludes, ésta carece de un acercamiento más a fondo.¹¹²

Tengo la impresión de que el tamaño y el número de las figuras de los taludes generaron esa falta de atención a la temática de estos murales; de hecho, es evidente que la actitud hierática y el tamaño de los personajes de los tableros, provocan la impresión, por comparación lógica, de ser más importantes que los pequeños seres de los taludes.

Por otra parte, el haber encontrado tantas alusiones al juego de pelota constituyó la premisa de este ensayo: si las figuras se relacionan con esa práctica prehispánica, su lectura debe sustentarse en un estudio del juego de pelota, en sus connotaciones simbólicas y de ahí derivar conclusiones.

Es por ello, que encuentro necesario, reseñar nuevamente algunas imágenes, con el fin de dar claridad y sustentar mejor mi exposición.

Hay representaciones de ocho modalidades de juego de pelota, algunas de las cuales aparecen en objetos y lugares de zonas lejanas a Teotihuacán, por ejemplo, las canchas escalonadas de la zona maya.¹¹³

Muchas de estas modalidades, se siguen celebrando en México, tal es el caso del *ulama* o del juego con bastón.

Los personajes pintados en los taludes, tienen apariencia física distinta, tienen atuendos y tocados que los diferencian. El individuo se representa como miembro de un grupo.

En la escena 3 del muro sureste, se celebra una danza alrededor de la mariposa, el personaje en posición sedente, sostiene un emblema de ese insecto en la mano. Por llevar ramas en la mano y el lienzo de diseños geométricos, creo que es una escena de purificación.

Hay otras danzas en las escenas 10 y 11 del mismo muro, una que parece ser "la danza del ciempiés" y la otra alrededor de un individuo sentado.

Concluyo que al igual que la escena 9 en donde el personaje del centro se anuda las cintas alrededor de la cintura, son ceremonias relacionadas con la celebración del juego.

Asimismo, creo que en las escenas en las que aparecen cabezas sin cuerpo, huesos y piernas, son alegorías del sacrificio. No sé por qué razón la mariposa se manifiesta solamente en el muro sureste, asociada con cabezas cercenadas y huesos.

¹⁰⁹ Schele, L. y David A. Freidel, 1991.*

¹¹⁰ Caso, A., 1942.

¹¹¹ Kubler, G., 1967a.

¹¹² Pasztory, E., 1976.

¹¹³ Miller, M. E., 1987.

Creo que en las escenas 1 del muro noreste, 4 y 13 del muro sureste y 1 y 2 del muro suroeste están representadas de forma directa ceremonias relativas a sacrificio.

La figura con el cuerpo pintado con rayas rojas, de la escena 1 del muro noreste, se relaciona con la figura del sacrificado de la lámina 21 del Códice Borgia. Así se pintaban las víctimas de sacrificio. Venus en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli, se representaba con rayas rojas pintadas en el cuerpo. Hay una relación directa entre la imagen teotihuacana y el concepto presente en épocas posteriores. Me parece que la relación nos permite suponer un antecedente teotihuacano a esta costumbre.

Creo válido afirmar que la utilización de alucinógenos se exhibe en la escena 2 y que esto se relaciona con rituales de inmolarción. Asimismo, las propiedades alucinógenas del lirio, la sugerencia de Schultes y Hofmann de que la planta del centro de los tableros es de la maravilla o flor del *olotlínqui*, de que en la cueva de la escena 15 están representados hongos y un batracio, similar a los sapos del género Bufo, hacen evidente el extensivo uso de sustancias alteradoras de la conciencia entre los pueblos prehispánicos, en este caso el teotihuacano.

Los marcadores pintados en la escena 1 del muro noreste, similares a la estela de La Ventilla, tienen diseños semejantes a los escudos rojos de Tepantitla, al marcador de la zona 6-C-XVI de Tikal y a la representación del reverso de la palma del Museo de la Universidad de Princeton.

Concluyo que los escudos rojos, pueden ser pinturas de marcadores de juego de pelota, asimismo, me parece que dos marcadores con espiga, con diseños muy semejantes, y que se encuentran en la sala teotihuacana del Museo Nacional de Antropología, son objetos vinculados con esa práctica, aunque en la actualidad se exhiben como "estelas". Es legítimo afirmar también que el gran marcador encontrado en la Plaza de la Pirámide del Sol, que tiene una calavera en el centro y está orlado de una especie de rayos, debe estar relacionado con la celebración del juego de pelota y por lo tanto, ser un marcador móvil.

El lazo anudado de la escena 1 del muro sureste es igual al que aparece en el pie del personaje de la estela 1 de Bilbao, Guatemala. Hay una relación temática y formal entre Teotihuacán y la región de Cozumalhuapa, que se hace patente no sólo por este rasgo, y que ha sido comprobada por otros autores y con evidencias muy amplias, que no obstante, escapan al propósito de este ensayo.¹¹⁴ Sin embargo, creo útil destacar que la profusa presencia de cuerdas en escenas relacionadas con juego de pelota, me hacen suponer que la cuerda puede ser una alegoría de continuidad, por las razones expuestas en el inciso correspondiente; me parece que esta continuidad es de linaje.

El lienzo de diseños geométricos que llevan numerosos personajes de los murales, parece estar asociado con el juego y con el sacrificio. Un lienzo de

forma muy similar, aparece en los anillos del juego de pelota del Códice Borgia en las láminas 13, 40 y 42 y en el Códice Nuttall, lámina 74. Concluyo que el lienzo está asociado con sacrificio; el hecho de que en la zona maya los jaguares a menudo lleven un lienzo anudado en el pescuezo, me hace suponer que esta afirmación es sostenible por los nexos con el jaguar y el inframundo.

Con base en los datos mencionados y de forma directa en las imágenes de los códices Telleriano Remensis, el Libro de Tributos, Vaticano-Ríos, mencionadas previamente creo necesario concluir que el juego de pelota, sus ceremonias previas e inmulatorias, así como su más profundo sentido cósmico, son el tema central de las pinturas de los taludes y las cenefas de la cámara llamada Tlalocan de Tepantitla.

Sin embargo, hay algunos elementos para los cuales no tengo explicación, por ejemplo, las líneas que tradicionalmente se identifican como el cabello de la diosa. Sólo puedo decir que los Tlálocs rojos tienen líneas similares y también les cubren el rostro.

Los llamados Tlálocs de Jade de Tetitla, guardan semejanza formal con el icono central de Tepantitla, por los siguientes rasgos: las plumas y el ave del tocado, las orejeras, la postura de las manos, de las que brota líquido y por la máscara bucal. Pero también tienen otros rasgos que las diferencian de la figura de Tetitla: los ojos humanos y el pelo claramente indicado; la decoración y los componentes de la indumentaria son diferentes.

Por otra parte, Pasztory no tomó en cuenta las figuras de los taludes para su identificación; me parece que la evidencia es demasiado sustancial como para obviarla. Refuerzo mi propuesta con la evidencia de representaciones de sacrificio con las víctimas acostadas sobre altares en Tajín Chico y en los templos de los Jaguares¹¹⁵ y de los Guerreros¹¹⁶ de Chichén Itzá, en la estela 11 de Piedras Negras. El juego de pelota con sus rituales asociados da unidad temática no sólo a los taludes, cenefas y tableros, sino al conjunto habitacional.

Con relación a las otras cámaras con pinturas, quiero sugerir lo siguiente: dado que los Tláloc rojos pertenecen a un estrato diferente, según Pasztory, quisiera resaltar que todos los otros muros guardan relación temática con la cámara del llamado Tlalocan.

Ya he mencionado los escudos rojos, como posibles marcadores del juego de pelota.

Las figuras de los sacerdotes sembradores, situada en el lado este del conjunto, salen de la puerta y vuelven a ella, llevan en sus bolsitas el emblema que los identifica individualmente. Se vinculan con la fi-

¹¹⁴ Parsons, L., 1969.* Se pueden establecer relaciones también con Tajín y con Izapa, además de las que existieron con la zona maya.

¹¹⁵ Coggins, C. y Orrin Shane, 1984. Basado en los dibujos de Adela Bretón.*

¹¹⁶ Morris, E. H., y A. Axtel Morris, 1931.*

gura del lado derecho del tablero por los símbolos que se encuentran en las volutas que brotan de su mano derecha; semillas hacia abajo y hacia arriba, decorada la virgula con símbolos similares en el tablero y en los sacerdotes de la cámara anexa.

Creo que puede tratarse de emisarios que llevan el culto a otras regiones y vuelven al centro de donde partieron, o que son individuos procedentes de otros sitios, identificados individualmente, pero al mismo tiempo, miembros de una misma cofradía o hermandad, relacionada con la serpiente emplumada de la cenefa; que salen y regresan a un sitio importante: el sitio de su centro.

Tenemos evidencias de que los sacerdotes pueden haberse identificado por medio de algunos detalles de su atuendo, como las bolsas o por medio de símbolos asociados como en los murales de Techinantitla.

Me gustaría añadir, que en el estudio de Pasztory, en el cual analiza todos los aspectos arqueológicos de Tepantitla, al hacer la descripción del conjunto departamental, resalta que el centro de todo el complejo arquitectónico, se localiza en torno a la cámara del Tlalocan y la pirámide adyacente.¹¹⁷ Es decir, la cámara y la pirámide son el eje alrededor del cual se desarrolla la construcción.

Me parece que las pinturas de Tepantitla adquieren así una temática que las unifica y por ende las explica.

Por último, en los reportes arqueológicos de Caso, mencionados líneas arriba, el arqueólogo señala el hallazgo de cuerpos de niños cubiertos por una vasija de barro, que pueden estar asociados con el culto de Tláloc.

Se mencionó también el hallazgo en el centro del patio de un individuo con la cabeza cortada y un yugo, que fue enterrado después de la construcción del patio, ya que el piso fue roto y repuesto.

Concluyo con esto, que el sacrificio asociado con el juego de pelota y el culto a Tláloc también se confirman a través de la arqueología.

En la alfarda de la escalera de la pirámide, se encontró la escultura de un jaguar y la cabeza de otro en el lado opuesto. Hemos hablado ya en páginas precedentes de la relación entre el felino, la deidad acuática y el juego de pelota. También parecen vincularse a través de hallazgos arqueológicos.

Si el conjunto fue habitacional, debe haber estado destinado a jugadores de pelota, y en caso de que las cámaras hubieran tenido un uso ritual, éste debe haber estado vinculado con el juego de pelota.

Mis conclusiones relativas al juego de pelota, no pretenden añadir nada a lo expuesto por los muchos especialistas que han tratado el tema, sin embargo, me gustaría hacer un recuento de las que considero importantes para este trabajo.

El juego de pelota es el único rasgo cultural prehispánico del que se tiene conocimiento, que abarca un período de tiempo tan largo y una difusión geográfica tan extensa. Desde el 1500 a.C. hasta nuestros días.

Sus connotaciones simbólicas incluyen el aspecto lluvia-fertilidad, a través del cual se relacionan con el culto a Tláloc.

Se vinculan también en el aspecto astronómico con Tlahuizcalpantecuhli, Xólotl, con Coyolxauhqui y los Centzonhuitznahua luchando en contra de Huitzilopochtli y en el Popol-Vuh con la creación del Sol y la Luna. En Xochicalco, se asocia con los equinoccios. En el espacio correspondiente, incluyo dos cuadros que sintetizan las deidades y temas con los que se asocia el juego ancestral.

En su concepto más profundo, con la lucha entre el Sol y las tinieblas; los hermanos creadores del mito maya, derrotan a los señores del inframundo en el juego de pelota. Según Mary Miller, por esa razón un jugador de pelota se entierra con sus instrumentos de juego.¹¹⁸

Por las diversas modalidades representadas, en los murales de Tepantitla, me parece válido concluir que es un testimonio gráfico de una práctica de enorme importancia panmesoamericana. No sé si las modalidades se jugaban en Teotihuacán, tal vez en la Calzada de los Muertos, o si en el Tlalocan se pintan escenas relativas a otras regiones, pero resulta de vital importancia destacar, que todas esas variantes del juego, en las pinturas de Tepantitla, tienen como eje ideológico a Tláloc, las lluvias y el florecimiento de plantas vitales para la sobrevivencia, comestibles, medicinales o alucinógenas.

Con relación a la composición y la forma de las pinturas, destacaré que según el tamaño de los individuos, éstos se ven con diferentes actitudes y actividades. Los más pequeños evidencian mayor dinamismo. Por contrapartida, los integrantes de procesiones van ataviados con vestimentas muy galanas, cuyos componentes a veces tiene distorsiones de perspectiva, puesto que los elementos del vestido se hacen evidentes aunque están situados en partes que debieran ser invisibles de la figura.

Se les ha llamado procesiones porque siempre siguen el mismo sentido.

Por los ejes compositivos se vinculan las escenas de los taludes, la cenefa con los mascarones de Tláloc y ellos, con la representación de lo que pudiera ser la inmolación en el tablero.

Los ejes compositivos tienen un reforzamiento simbólico, que se establece entre los mascarones de Tláloc y las canchas o celebración del juego de pelota y con la figura del personaje que llora en el ángulo inferior derecho del muro sureste.

Todas estas vinculaciones se asocian además como una alegoría de acceso al inframundo.

El espacio representado en las pinturas, tiene por lo menos tres niveles de abstracción, que van del más simple al más complejo, por ejemplo, el río que baja

¹¹⁷ Pasztory, E., 1976, p. 51

¹¹⁸ Miller, M. E., 1989.*

por la montaña del muro sureste. Es un espacio de acción. El segundo, en las canchas de juego de pelota, representadas con líneas que marcan el área, en este caso, es un espacio topográfico y por último, las barras paralelas que se asocian a cabezas separadas del cuerpo y que en mi opinión son una alusión al sacrificio por decapitación asociado con el ritual del juego. Este es un espacio simbólico.

Propongo también que en los murales de Tepantitla, hay tres niveles de simbolismo: el primero, que es la reproducción de una realidad visible; mencioné la flor de *Datura* que aparece en la escena 2 del muro sureste.

El segundo, la asociación entre un símbolo y una figura, por ejemplo la mariposa y las cabezas sin cuerpo y por último, aquellos que solamente pudieron ser comprendidos dentro de la comunidad, por ejemplo la boca que forma parte de la escena 10 del muro sureste y que es similar a la de la deidad pintada en la cenefa de Atetelco.

En este último nivel de abstracción, coloco la figura del personaje ataviado como jaguar de Tetitla; me parece que nos permite vislumbrar el sentimiento de devoción ante la deidad que se venera en el templo coronado de plumas y rodeado por agua, hincó su pierna y se ofrece, por el mismo sentimiento que ha movido al ser humano a lo largo de la historia, el miedo a lo desconocido, a lo incontrolable, a lo inalcanzable, y en el mundo prehispánico el hombre con sus miedos y con sus esperanzas, al menos puede sentir que gracias a la aportación de su vida está capacitado para evitar el caos. El símbolo ha sustituido a la imagen, réplica de lo visual.

Me parece innecesario enumerar todos los símbolos que aparecen representados en los murales, sin embargo quiero tomar algunos de ellos que en mi opinión tienen una significación especial para los objetivos de este estudio.

Por ejemplo la cuerda asociada con cabezas decapitadas en otros sitios mesoamericanos y la que aparece en el muro noreste sostenida por el jugador con yugo y a la vez esto con el Popol Vuh, por la cuerda de la cual cuelgan la cabeza de Hunapú en la cancha de juego de pelota.

Conviene resaltar la importancia del personaje que lleva la cabeza trofeo como parte de su atavío en el muro sur.

Hasta el momento, es la única representación de un elemento de la indumentaria de los jugadores de pelota que se ha representado en otros lugares de Mesoamérica, pero que nunca se había encontrado en Teotihuacán. Ello me lleva a la siguiente conclu-

sión: en Teotihuacán se practicaba el sacrificio humano con propósitos similares a los que tuvieron los mexicas y otros pueblos mesoamericanos, al momento del contacto con los españoles. Sin embargo, por alguna razón, el sacrificio no era tan evidente como sucedió al paso del tiempo, cuando es absolutamente claro que a un individuo se le está extirpando el corazón o cortando la cabeza, pero quisiera destacar su vinculación con el más profundo sentido cosmológico del universo teotihuacano, preñado de simbolismo y en el cual el hombre participa, por el sacrificio, con su sangre, en el orden cósmico.

Con base en las evidencias que he encontrado a lo largo de la investigación, concluyo que el Juego de Pelota, con la connotación sagrada más alta que tuvo para los pueblos americanos y con sus ceremonias previas e inmolatorias, es el tema central de las pinturas de Tepantitla.

Esta lectura, desde mi punto de vista, no se había reconocido porque el tamaño de las figuras y de los símbolos, comparativamente con las imágenes del tablero, carecía de importancia y por ende no podía, como me resulta evidente, ser el eje rector de las pinturas del conjunto habitacional.

En lo que he llamado el Concepto Primordial, se sintetiza, desde épocas muy antiguas de Mesoamérica, la unión de los contrarios en un sistema simbólico que se traduce a través de figuras que son intrínsecamente duales y que culminan con el símbolo *ollin*, que une gráficamente dos direcciones opuestas. Este concepto primordial permea la ideología mesoamericana y se conserva a través de los siglos en sus diversas regiones, no solamente como una dualidad que ha sido reconocida a través de los años por muchos autores, sino como la unidad resultante de dos fuerzas opuestas, pero complementarias, que no pueden existir una sin la otra.

Por último, quisiera plantear la urgente necesidad de protección de las pinturas de Tepantitla, y de otros murales teotihuacanos; sujetos a cambios climatológicos, a fauna nociva y sobre todo a la acción más destructiva del patrimonio artístico de México: el vandalismo humano.

La cámara del Tlalocan, cuyo nombre recuerda la gran aportación realizada por Alfonso Caso a la arqueología mexicana, debe conservarse en mejores condiciones que las actuales y de ser posible, dentro del gran proyecto de rescate de Teotihuacán, me parece que se debe resaltar la importancia ideológica que el juego de pelota tuvo para los pueblos americanos, que en nuestro tiempo conserva parte de su vigencia y hermosura.

Con el propósito de completar todas las descripciones de los murales de Tepantitla, conocidas hoy en día, se anexan al final del texto de la Dra. Uriarte, dos cédulas —en el formato convencional del catálogo— que no quedaron incorporadas en dicho texto. Se trata de los murales, sumamente degradados, en los Cuartos 7 y 8 según Miller (1973:93 y 105).*

Cuarto 7, murales 1 a 4 (*parte inferior de figura humana en perfil*)

1.1 Tepantitla, Teotihuacán.

1.2 *In situ*.

1.3 Las excavaciones en el sitio se iniciaron en 1942 bajo la dirección de P. Armillas; en 1943 Orellana y Sáenz continuaron las exploraciones y consolidaron los muros.

2.2 Se encuentra sumamente degradado, con diseño y colores indefinidos.

4.1 De lo poco que se aprecia en el mural 1 del Cuarto 7 y apoyada en el dibujo que publica Miller (1973:105, fig. 190), se puede decir lo siguiente:

Es un fragmento de mural que muestra la parte inferior de una figura humana vista de perfil con detalles de la rica vestimenta que portaba. El fragmento se mira quebrado en diagonal y se reconocen las piernas flexionadas a la altura de las rodillas, simulan la acción de caminar.

Lleva como indumentaria jerárquica —se hace la descripción iniciando el lado derecho de la figura— un disco dorsal de círculos concéntricos del cual descende en diagonal, rígida banda que termina en breves bandas transversales decoradas con tres discos y, también, tres placas terminales. Entre las piernas baja otra banda similar a la antes descrita y al frente se percibe, sobre la rodilla, un disco —o escudo— con tres pequeños discos en su centro. Es posible que frente a la pierna, a la altura de la rodilla, hubiera un

diseño —como atado— semejante al que parece haber estado en la parte de atrás de la misma pierna.

5.1 Miller, 1973:105, figs. 189 y 190.

Cuarto 8, mural 1 (*parte inferior de figura humana vista de perfil*)

1.1 Tepantitla, Teotihuacán.

1.2 *In situ*.

1.3 Excavaciones en el sitio se iniciaron en 1942 bajo la dirección de P. Armillas, en 1943. Orellana y Sáenz continuaron las exploraciones y consolidaron los muros.

2.2 Sumamente deteriorado en su diseño y en sus colores.

4.1 Se trataba de la parte inferior de una figura humana vista de perfil, similar a las que se mostraban en el Cuarto 7; las diferencias se advertían en los diseños del vestuario y en los ornamentos. La siguiente breve descripción se apoya en el dibujo publicado por Miller (1973, fig. 191).

Las piernas están una detrás de otra, la posterior se mira desde el muslo y tiene flexionada la rodilla, de modo tal que el talón se levanta discretamente de la banda que simula el piso. La pierna anterior es recta y el pie se advierte horizontalmente apoyado en la misma banda. Ambos usan sandalia con talonera y nudo al frente.

Como parte del vestuario y ornamentos que lo distinguen se reconoce, en su trasero, un disco dorsal del cual descende un lienzo en diagonal que termina en sendas bandas transversales, la de arriba lleva diseño de "flechas", la de abajo se forma de plumas iguales y paralelas. Entre las piernas baja otro lienzo igual al antes descrito y al frente de la figura, es decir hacia su lado izquierdo se mira una banda con diseño de líneas cortas —pelos de la piel de coyote?— con franjas transversales y plumas en los extremos. La banda es curva, describe un semicírculo y en su centro se sostiene un escudo o disco de anillos concéntricos y diseños ovales en su centro.

5.1 Miller, 1973:105, figs. 191 y 192.

* Nota de B. de la Fuente.

***Bibliografía especializada**

- ANDREWS, George F.
1975 *Maya Cities: Placemaking and Organization*, Norman, University of Oklahoma Press.
- ANGUIANO, Raúl
1959 *Expedición a Bonampak: Diario de un viaje*, México, IIE, UNAM.
- AVENI, Anthony F.
1980 *Skywatchers of Ancient Mexico*, Austin, University of Texas Press, The Texas Pan American Series.
- BENSON, Elizabeth, ed.
1972 *The cult of the feline: A conference in Pre-columbian Iconography*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- BENSON, Elizabeth y HILL BOONE Elizabeth
1977 *The Art and Iconography of Late Postclassic Central Mexico*, Washington, Dumbarton Oaks.
- BORGES, Jorge Luis
1985 *Ficcionario, Una antología de sus textos*, Emir Rodríguez Monegal, ed., México, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme.
- BORHEGYI, Stephen
1980 *The precolumbian ballgames: A pan-mesoamerican tradition*, Milwaukee, Milwaukee Public Museum, Contributions in Anthropology and History, num. 1.
- BRODA, Johanna
1971 "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia (Una reconstrucción según las fuentes españolas del siglo XVI)", en: *Revista Española de Antropología Americana*, Madrid, vol. 6, pp. 245-827.
- 1982 "El culto mexica de los cerros y del agua", en: *Multidisciplina*, Año 3, núm. 7, México, ENEP Acatlán.
- BEUTELSPACHER, Carlos R.
1988 *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, Tezontle.
- CARLSON, John B.
1991 *Venus regulated warfare and ritual sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacán and the Cacaxtla "Star Wars" Connection*, College Park Maryland, Center for Archaeoastronomy, num. 7.
- CASO, Alfonso
Informe sobre las exploraciones verificadas en Teotihuacán, México, República Mexicana, el año de 1942, véase Archivo INAH.
- 1983 *El Pueblo del Sol*, México, Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas.
- CASSIRER, Ernst
1977 *Antropología Filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular.
- COE, Michael D.
1965 *The Jaguar's Children: Pre-Classic Central Mexico*, New York, The Museum of Primitive Art.
- 1972 "Olmec jaguars and Olmec Kings", en: *The Cult of the Feline*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library.
- 1982 *Old Gods and Young Heroes. The Pearlman Collection of Maya Ceramics*, Jerusalem, The Israel Museum.
- COGGINS, Clemency y SHANE Orrin
1984 *Cenote of Sacrifice*, Austin, University of Texas Press.
- COHODAS, Marvin
1991 "Ballgame imagery of the Maya Lowlands: History and Iconography", en: *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona.
- COVARRUBIAS, Miguel
1946 *Mexico South, The Isthmus of Tehuantepec*, New York, A. Knopf.
- 1957 *Indian Art of Mexico and Central America*, New York, A. Knopf.
- CHINCHILLA, Oswaldo
1992 "Los glifos de juego de pelota", en: *El juego de pelota en Mesoamérica, Raíces y Sobrevivencia*, Culiacán, Difocur.
- DE LA GARZA, Mercedes
1990 *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, UNAM, Centro de Estudios Mayas.
- DE LA GARZA, Mercedes e IZQUIERDO Ana Luisa
1980 "El Ullamalitzli en el s. XVI", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, núm. 14, pp. 315-333.
- 1992 "El juego de los dioses y el juego de los hombres. Simbolismo y carácter ritual del juego de pelota entre los mayas", en: *El juego de pelota en Mesoamérica, Raíces y Sobrevivencia*, Culiacán, DIFOCUR, Siglo XXI, p. 335.
- DE LA MAZA, Roberto
1987 *Mariposas Mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DOBKIN DE RÍOS, Marlene
1984 *Hallucinogens: Cross-Cultural Perspectives*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- DURÁN, Leonel
1984 *El juego de pelota en Mesoamérica*, Tijuana, SEP/Cultura.
- EASBY, Elizabeth and SCOTT John F.
1970 *Before Cortés. Sculpture of Middle America*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

- ELIADE, Mircea
1976 *El chamanismo y las técnicas arcaicas de éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 1989 *Iniciaciones Místicas*, Madrid, Taurus.
- FASH, William L.
1991 *Scribes, Warriors and Kings. The city of Copan and the Ancient Maya*, New York, Thames and Hudson.
- FEDERICO, Teresa
1992 "El juego de pelota en el Popol Vuh", en: *El juego de pelota en Mesoamérica, Raíces y Supervivencia*, Culiacán, DIFOCUR, Siglo XXI, p. 223.
- FLANNERY, Kent and MARCUS Joyce
1983 *The cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, New York, Academic Press.
- FONCERRADA DE MOLINA, Marta
1976 "La pintura mural de Cacaxtla", en: *Anales*, México, IIE, UNAM, núm. 46:5-20.
- FRANKFURT, H., FRANKFURT H. A., WILSON J. A., JACOBSEN T. y IRWIN W. A.
1988 *El Pensamiento Prefilosófico*, México, Fondo de Cultura Económica (6a. ed.). Breviarios 97 y 98.
- FURST, Peter T.
1968 "The Olmec Were-jaguar Motif in the light of Ethnographic Reality", *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, Elizabeth P. Benson, ed., pp. 79-110, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- GENDROP, Paul
1976 *Arte Prehispánico en Mesoamérica*, México, Editorial Trillas.
- GIRARD, René
La violencia y lo sagrado, Barcelona, Editorial Anagrama.
- GREENE ROBERTSON, Merle
1983-1985 *The Sculpture of Palenque*, 3 vols., Princeton New Jersey, Princeton University Press.
- GOSSEN, Gary H., ed.
1986 *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, New York, The University of Albany, State University of New York, Studies on Culture and Society, vol. 1.
- GROVE, David C.
1972 "Olmec Felines in Highland Central Mexico", en: *The Cult of the Feline, A conference in Pre-Columbian Iconography*, Elizabeth P. Benson, ed., Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- HAURY, Emil W.
1965 "Ballcourts", en: *Excavations at Snaketown, Material Culture*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 36-49.
- HELLMUTH, Nicholas
1975 *Pre-Columbian Ballgame, Archaeology and Architecture*, Culver City California, Foundation for Latin American Anthropological Research, vol. 1, núm. 1, marzo de 1975.
- 1987a "Ballgame Iconography and Playing Gear", en: *Late Classic Maya Polychrome Vases and Stone Sculpture of Peten, Guatemala*, Culver City California, Foundation for Latin American Anthropological Research.
- 1987b *Human Sacrifices in Ballgame Scenes on Early Classic Cylindrical Tripods from the Tiquisate Region, Guatemala*, Culver City California, Foundation for Latin American Anthropological Research.
- HILL BOONE, Elizabeth, ed.
1987 *The Aztec Templo Mayor*, Washington, Dumbarton Oaks.
- HEYDEN, Doris
1976 "Caves, Gods, and myths", en: *World-view and planning in Teotihuacan, Mesoamerican Sites and World Views*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- KAMPEN, Michael Edwin,
1972 *The Sculptures of El Tajín Veracruz, México*, Gainesville, University of Florida Press.
- KNAB, Timothy
1986 "Metaphors, Concepts, and Coherence in Aztecs", en: *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, New York, The University of Albany, State University of New York, Studies on Culture and Society, vol. 1.
- KNAUTH, Lothar
1961 "El Juego de Pelota y el Rito de la Decapitación", en: *Estudios de Cultura Maya*, México, Centro de Estudios Mayas, núm. 1, pp. 183-198.
- KRICKEBERG, Walter
1966 "El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso" en: *Traducciones mesoamericanistas*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, vol. I, pp. 177-313.
- LANGER, Susan K.,
1953 *Feeling and Form, A theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons.
- LAZZARI, Margaret y CLAYTON Lee
1990 *Art and Design Fundamentals*, New York, Van Nostrand Reinhold.
- LEYENAAR, Ted J. J.
1978 *Ulama. The Perpetuation in Mexico of the Prehispanic Ball Game Ullamamiztli*, Leiden, E. J. Brill.

- 1979 *Ulama. La perpetuación en México del juego de pelota prehispánico: Ullamalitzli*, Culiacán, Dirección de Investigación y Fomento a la Cultura Regional.
- LEYENAAR, Ted J. J. y PARSONS Lee A.
1988 *Ulama. The Ball Game of the Mayas and Aztecs*, SMD, Leyden.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia
1976 "Análisis Formal de las pinturas de Bonampak", en: *Actas del 41 Congreso Internacional de Americanistas*, 1974, pp. 365-379, México, INAH.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
1967 *Juegos Rituales Aztecas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- LOUNSBURY, Floyd G.
1982 "Astronomical Knowledge and its uses at Bonampak, Mexico", en: *Archeoastronomy in the New World*, editado por A. F. Aveni, pp. 143-168, Nueva York, Cambridge University Press.
- 1974 "The inscription of the Sarcophagus Lid at Palenque", en: *Primera Mesa Redonda de Palenque*, pp. 5-20, Merle Greene Robertson, ed., Pebble Beach, California.
- LOT, Antonio y CORONA Eduardo
1977 "Atlacuetzon, planta acuática en los murales de Tepantitla: Una posible interpretación", en: *Biología*, vol. 7, núms. 7-14, pp. 46-50, Revista Nacional para la Enseñanza de la Biología, México.
- MARCUS, Joyce
1976 *Emblem and State in the Classic Maya Lowlands; An epigraphic Approach to territorial Organization*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library.
- MARGAIN, Carlos
1951 *Los Lacandones de Bonampak*. Enciclopedia Mexicana de Arte, 13, México, Ediciones Mexicanas.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo
1989 *The Aztecs*, Nueva York, Rizzoli.
- MILLER, Mary Ellen
1986 *The Murals of Bonampak*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- 1987 "The classic Maya ballgame and its architectural setting. A study of relations between text and image", en: *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 14, pp. 47-65, Boston, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 1989 "The Ballgame", en: *Record*, Princeton, The Art Museum, Princeton University, vol. 48, núm. 2.
- MILLON, René
1967 "Cronología y periodificación: Datos estratigráficos sobre períodos cerámicos y sus relaciones con la pintura mural", en: *Teotihuacán, XI Mesa Redonda*, pp. 1-18, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- MILLON, René, DREWITT R. Bruce y COWGILL George L.
1973 *Urbanization at Teotihuacan, México. Vol. I, The Teotihuacan Map, Part 2: Maps*, Austin, University of Texas Press.
- MOLINA, Diana López de
1977 "Los murales prehispánicos de Cacaxtla", en: *Boletín INAH*, 3:20, pp. 2-8, México, INAH.
- MORLEY, Sylvanus G.
1946 *The Ancient Maya*, Stanford, California, Stanford University Press.
- MORRIS, Desmond
1987 *Man Watching: A Field Guide to Human Behavior*, New York, Harry N. Abrams.
- MORRIS, Earl H., CHARLOT Jean y MORRIS Ann Axtel
1931 *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá*, Washington, D. C., Carnegie Institution of Washington, núm. 406.
- MOSER, Christopher
1973 *Human Decapitation in Ancient Mesoamerica*, Dumbarton Oaks, Studies in Precolumbian Art and Archaeology, núm. 11.
- NICHOLS, Deborah L.
1987 "Prehispanic irrigation at Teotihuacan, new evidence: The Tlajinga Canals", en: *Teotihuacán. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, UNAM.
- NICHOLSON, Henry B.
1971 "Religion in Prehispanic Central Mexico", en: *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, vol. 10.
- NORMAN, V. Garth
1973 *Izapa Sculpture*, Provo, Utah, New World Archaeological Foundation, Brigham Young University.
- ORTIZ, Ponciano, RODRÍGUEZ Ma. del Carmen y DELGADO Alfredo
1992 "Las ofrendas de Manatí y su posible asociación con el juego de pelota: un yugo a destiempo", en: *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, Culiacán, DIFOCUR, Siglo XXI, p. 55.
- ORNSTEIN, Robert E.
1968 *The Nature of Human Consciousness*, New York, W. H. Freeman and Company.

- PADDOCK, John, ed.
1966-1970 *Ancient Oaxaca, Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford, California, Stanford University Press.
- PARSONS, Lee A.
1969 *Bilbao, Guatemala*. Milwaukee, Milwaukee Public Museum.
- PASZTORY, Esther
1983 *Aztec Art*, Harry N. Abrams.
- PIÑA CHAN, Román
1964 "Algunas consideraciones sobre las pinturas de Mul Chic, Yucatán", en: *Estudios de Cultura Maya*, núm. 4, pp. 68-78, México.
1961 *Bonampak*, México, INAH.
- POPOL Vuh
1984 Trad. Adrián Recinos, México, Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas 25.
1988 Trad. Agustín Estrada Monroy, México, Costa-Amic Editores.
- QUIRARTE, Jacinto
1973 *Izapan Style Art. A study of its form and meaning*, Dumbarton Oaks, Studies in Pre-columbian Art and Archaeology, núm. 10.
- ROMÁN BERRELLEZA, Juan Alberto
1986 *El sacrificio de niños en honor a Tláloc (La ofrenda núm. 49 del Templo Mayor)*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Antropología Física, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- RUZ LHUILLIER, Alberto
1973 *El Templo de las Inscripciones, Palenque*, INAH, Colección Científica 7, México.
1986 *El pueblo Maya*, Salvat, Fundación Cultural San Jerónimo Lídice A. C., México.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de
1938 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Introd. de Wigberto Jiménez Moreno. México, Editorial Pedro Robredo, 5 vols.
1982 *Florentine Codex*, Introducción e índices de Arthur J. Anderson y Charles E. Dibble, Santa Fe, University of Utah.
- SCARBOROUGH, Vernon, L. y WILCOX David
1991 *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, The University of Arizona Press.
- SCHEFFLER, Lilian
1984 *El juego de pelota en Mesoamérica, juegos y deportes en México*, México, INAH.
- SCHEFFLER, Lilian y REYNOSO Regina
1985 *El juego de pelota prehispánico y sus supervivencias actuales*, México, Premiá.
- SCHELE, Linda y MILLER Mary Ellen
1986 *The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York, George Brazillier, Inc. in association with the Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- SCHELE, Linda y FREIDEL David A.
1991 "The Courts of Creation: Ballcourts, Ballgames, and Portals to the Maya Otherworld", en: *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 289-315.
- SCHULTES, Richard E. y HOFMAN Albert
1982 *Las Plantas de los Dioses*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SELER, Eduard.
1980 *Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, Trad. Mariana Frenk.
- SMITH, Virginia G.
1984 *Izapa Relief Carving: Form, content, rules for design and role in mesoamerican art history and archaeology*, Dumbarton Oaks, Washington.
- SOLÍS, Felipe
1975 "Estudio de los Anillos del Juego de Pelota. El origen de este elemento" México, Congreso Internacional de Americanistas.
1992 "El juego de pelota en México-Tenochtitlán: evidencias arqueológicas", en: *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, Culiacán, DIFOCUR, Siglo XXI.
- STANLEY, Robert S.; BERMAN Michael J. y ALEXANDER Rani T.
1991 "The politicization of the Mesoamerican Ballgame and its implications for the Interpretation of the Distribution of Ballcourts in Central Mexico", en: *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona Press.
- STERN, Theodore
1948 *The rubber-ball games of the Americas*, New York, J. J. Augustin Publishers.
- STIERLIN, Henri
1981 *Art of the Maya*, New York, Rizzoli.
- TALADOIRE, Eric
1975 "Les bains de vapeur et les systèmes d'eau dans leur rapport avec les terrains de jeu de balle", México, Congreso Internacional de Americanistas.
1981 *Les Terrains de Jeu de Balle (Mesoamérique et Sud-ouest des États Unis)*, México, Misión Arqueológica y Etnológica Francesa, Estudios Mesoamericanos, serie II, núm. 4.
- TART, Charles T.
1969 *Altered States of Consciousness: Book of Readings*, New York, Wiley. "States of Consciousness and State Specific Sciences", en: *The Nature of Human Consciousness*, pp. 41-60.

TOSCANO, Salvador

1947 "Los murales de Bonampak", en: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, pp. 5-9, México.

URIARTE, María Teresa, ed.

1992 *El Juego de Pelota en Mesoamérica, Raíces y Supervivencia*, Culiacán, DIFOCUR.

VAN BUSSEL, Gerard, VAN DOGEN Paul L. F. y LEYENAAR Ted

1991 *The Mesoamerican Ballgame*, Leyden, Rijksmuseum voor Volkenkunde.

VAN BUSSEL, Gerard

1991 "Balls and Openings: The Maya Ballgame as an Intermediary", en: *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 245-258.

VILLAGRA Caletti, Agustín

1949 *Bonampak, la ciudad de los muros pintados*, INAH, México.

1951 "Murales Prehispánicos: copia, restauración y conservación", en: *Homenaje al Doctor Alfonso Caso*, pp. 421-426, Nuevo Mundo, México.

VON WINNING, Hasso

1982 "A procession of God Bearers: Notes on the Iconography of Classic Veracruz Mold-impressed Pottery", en: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, San Diego, University of San Diego, San Diego Museum of Man, pp. 109-118.

WESTHEIM, Paul

1950 *Arte Antiguo de México*, México, Fondo de Cultura Económica.